Band I. Neunte Auflage.

Scherr



Illustrierte Geschichte der Weltlitteratur.

Franckh'sche Verlagshandlung. Stuttgart.

W. Keller & Co.

Vollständig in zwei Bänden.

Illustrierte

Geschichte der Weltlitteratur.

Erster Band.

Illustrierte Geschichte

der

Weltlitteratur.

Ein Handbuch in zwei Bänden

von

Dr. Johannes Scherr,
ehemals Professor der Geschichte am eidg. Polytechnikum in Zürich.

Neunte Auflage.

Durchgesehen und bis auf die neueste Zeit ergänzt
von **Otto Haggenmacher,** Professor.

Erster Band.

Stuttgart.
Franckh'sche Verlagshandlung
W. Keller & Co.

Holzfreies Papier von Gebrüder Müller, Mochenwangen.
Druck von A. Bonz' Erben, Stuttgart.

Vorwort zur siebenten und achten Auflage.

Ich halte für überflüssig, die Vorreden der früheren Auflagen dieses Buches wieder abdrucken zu lassen oder darin Gesagtes hier zu wiederholen. Alles Wesenhafte über die Absicht und den Plan des Werkes ist ja in der „Einleitung" deutlich dargelegt, und darum schicke ich der 7. und 8. Auflage nur wenige Sätze voran.

Die Entstehung des Buches reicht in die Zeit zurück, welche dem großen Sturmjahre 1848 unmittelbar voranging. Mitten in den leidvollen Nachwehen desselben erschien es zum ersten Mal, im Volumen nur die Hälfte von seinem gegenwärtigen bietend. Es fand eine über alles Erwarten günstige Aufnahme, trotzdem sein Verfasser zu den im „Schwarzen Buch" rotangestrichenen „Wühlern" gehörte, welche so kühn waren, für Deutschland schon 1848 das von unten herauf zu wollen, was, „mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung", 1871 von oben herab erreicht wurde. Die Schreibknechte der Rückwärtserei wie nicht minder die Wendehälse der liberalen Zweiächselei haben ihr Möglichstes gethan, meinem Unternehmen Steine in den Weg zu wälzen. Es ist aber nicht darüber gestolpert, geschweige gefallen. Dagegen ist es diese fünfunddreißig Jahre her um das doppelte seines anfänglichen Maßes gewachsen und, wie doch wohl angenommen werden darf, gleichermaßen im Wohlwollen meiner Landsleute daheim und in der Fremde; auch solcher Landsleute, welche so wenig wie ich selber für die Mängel und Schwächen blind sind, die einem derartigen Werke von natur Wegen anhaften mögen und müssen.

Das Ausland hat sich für das Buch nicht minder zuvorkommend erwiesen als das Vaterland. Beweise hierfür sind die Uebertragungen in verschiedene fremde Sprachen.

Die 6. Auflage datiert 1880—81. Es ist seither in der Litteratur nichts geschehen, was man ein „Ereignis" nennen könnte. Dessenungeachtet sind

selbstverständlich für die 7. und 8. Auflage gar viele Ergänzungen und Zusätze nötig gewesen. Auf die Anbringung derselben habe ich mich jedoch nicht beschränkt, sondern das ganze Werk einer Durch- und Ueberarbeitung unterzogen. Berufene Urteiler, welche zugleich gerechte sein wollen, werden die angebrachten Verbesserungen leicht erkennen.

Damit entlasse ich dieses Buch abermals in die Welt, und zwar nicht ohne ein wehmütiges Gefühl des Abschiednehmens. Denn es geschieht ja wohl zum letzten Mal. Es steckt ein gut Teil von meinem Leben darin, viel Arbeit, welche weit über ein Menschenalter hinaus mittelbar und unmittelbar daran gethan wurde. Möge es nach Maßgabe seines Wollens und Könnens auch fernerweit, wie bislang, dazu beitragen, empfängliche und bildungseifrige Menschen, namentlich auch die studierende Jugend, um das Banner zu scharen, unter welchem ich mein Leben lang gedient habe und welches die Inschrift führt:

Wahrheit! Freiheit! Schönheit!

Zürich, Ostern 1886.

Johannes Scherr.

Vorwort zur neunten Auflage.

Acht Jahre, nachdem mein verstorbener Stiefvater Scherr dies geschrieben, wurde eine neue Auflage nötig. Diese erscheint wieder unter der Firma, unter welcher das Buch seiner Zeit zum ersten Mal herausgegeben wurde. Die neuen Verleger gaben ihm jedoch ein stattlicheres Gewand. Sie rüsteten es in Erfüllung eines längst gefaßten, durch jahrelange Arbeit vorbereiteten Planes mit reichem bildnerischen Schmucke aus. Die Portraits der hervorragendsten Vertreter der Litteratur, die Facsimiles ihrer Handschriften, Druckproben, bemerkenswerte Titelbilder berühmter Bücher, wichtige und interessante litterargeschichtliche Denkmäler jeder Art werden dem Leser bildlich vor Augen geführt, bringen ihm die Geistesheroen menschlich näher und erleichtern in vieler Hinsicht sein Verständ-

nis für die Verhältnisse früherer Litteraturepochen. Daß ein solches Unternehmen zahllose Schwierigkeiten bot, daß es nicht geringe Ausdauer und große Opfer erheischte, ist leicht begreiflich. In liebenswürdiger Weise unterstützten die Verleger dabei durch Zugänglichmachung ihrer Sammlungen: die kgl. öffentliche Bibliothek und das kgl. Kupferstichkabinet in Stuttgart, die kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, die großh. Universitätsbibliothek in Heidelberg, die K. Hofbibliothek in Wien, Herr T. O. Wild, Magdeburg, die N. G. Elwert'sche Verlagshandlung in Marburg, welche die mit K. B. A. bezeichneten Abbildungen aus Koennecke, Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Litteratur, zur Verfügung stellte.

Dem Texte nach ist Scherrs Werk möglichst unverändert geblieben. Die zahlreichen Anmerkungen der früheren Auflagen wurden in den Text aufgenommen, die litterarischen Nachweise, Quellenangaben, Hülfsmittel in einen besondern Anhang verwiesen, gewiß zum Vorteile der Uebersichtlichkeit.

Was ich an Berichtigungen, Ergänzungen und Erweiterungen bis in die jüngste Gegenwart dem früheren Texte eingliederte und anschloß, ergiebt eine Vergleichung der vorliegenden mit der letzten Auflage. Wissende werden die ergänzende Arbeit billig darnach beurteilen, daß es bei dem ungeheuren Reichtum schriftstellerischer und dichterischer Erzeugnisse der letzten Jahrzehnte, sowie bei der Verschiedenartigkeit der Bestrebungen und Richtungen noch schwer hält, eine feste Uebersicht zu gewinnen und mehr zu bieten, als eine andeutende Skizze. Der Leserkreis aber, den vorliegendes Buch hauptsächlich im Auge hat, wünscht eben doch eine Wegleitung bis in die neueste Zeit.

Es bleibt mir noch die angenehme Pflicht, für freundliche Winke und Unterstützung bei meiner Arbeit herzlich zu danken den Herren Prof. A. Baumgartner in Zürich, Prof. Dr. Jak. Boßhart in Zürich, Prof. Dr. Leone Donati in Zürich, Prof. Dr. Jak. Ulrich in Zürich, Prof. Dr. Stefan Székely in Nagyszeben (Ungarn), Prof. Dr. Hertz in Helsingfors.

Zürich, im Oktober 1895.

Otto Haggenmacher, Prof.

Inhalt des ersten Bandes.

Ein ausführliches alphabetisch geordnetes Register findet sich am Schlusse des zweiten Bandes.

Die romanischen Länder:

Vollbilder und Tafeln in Band 1.

Erstes Buch.

Einleitung.

Erster Abschnitt. Der Orient.

China. — Japan. — Indien. — Ägypten. — Babylonien und Assyrien. — Judäa. — Arabien. — Persien. — Türkei.

Zweiter Abschnitt. Die antike Welt.

Hellas. — Rom.

Einleitung.

Vom Wort und Begriff „Litteratur". — Die Geschichte der Litteratur im weitesten Sinne. — Fachlitteratur und Nationallitteratur. — Das vorliegende Buch. — Episode von der litterarischen Hinterlassenschaft der Inkas und der Azteken. — Grundierung des Gemäldes einer idealen Geschichte der Menschheit.

Das Wort Litteratur ist griechisch-römischen Ursprungs (λίω, linea, litera). Der ursprüngliche Sinn desselben war die Benutzung der Schrift zur Aufzeichnung von Gedanken und Thatsachen. Den modernen Begriff des Wortes sucht man bei den Alten vergeblich. Denn die Römer gaben mit literatura das griechische Wort γραμματική wieder, und ein Litterator war ihnen demnach ein Grammatiker, dessen Berufskreis freilich nicht auf die Sprachlehre sich beschränkte, sondern auch mit der Erklärung von Dichterwerken sich befaßte. In eingegrenzterem Sinne verstand man das Mittelalter hindurch unter der ars literatoria die Grammatik, weil die Litteraturkunde der Disziplin der Rhetorik zugeteilt war. Unsern Begriff von Litteratur hat erst die neuere Zeit festgestellt und damit auch die Stellung der Litteraturgeschichte bestimmt.

Dieser Begriffsbestimmung zufolge ist Litteratur in allgemeinster Bedeutung die Gesamtheit der menschlichen Geisteserzeugnisse, welche durch Vermittelung der Sprache, der Schrift oder des Bücherdruckes zur sinnlichen Erscheinung gebracht worden sind, ganz abgesehen von der sachlichen und formalen Verschiedenheit derselben. Die allgemeine Litteraturgeschichte im weitesten Sinne hat also die Aufgabe, Sichtung und Ordnung in die ungeheure Masse menschlicher Geistesprodukte zu bringen, auf welche die gegebene Begriffsbestimmung Anwendung findet. Daß eine solche allgemeine Litteraturgeschichte zu schreiben, welche wirklich Geschichte zu heißen verdiente, die Dauer von einem, die Dauer von zehn und mehr Menschenleben nicht ausreicht, liegt am Tage, um so deutlicher, da dieses Ideal einer Geschichte der Litteratur zugleich Kulturgeschichte sein, d. h. alles in den Kreis ihrer Betrachtung ziehen müßte, was immer dazu beigetragen hat, die Menschheit aus dem Naturstande zur materiellen und intellektuellen, sittlichen und sozialen Bildung heraufzuführen.

Von dem allgemeinen Begriffe der Litteratur zweigt sich sodann 1) der Begriff der Fachlitteratur ab, dessen Folgerung ist, daß es Litteraturgeschichten der einzelnen Künste und Wissenschaften, wie auch der verschiedenen volkswirtschaftlichen Thätigkeiten geben kann und wirklich gibt, und ebenso 2) der Begriff der Nationallitteratur. Unter dieser begreift man alle diejenigen Hervorbringungen in Sprache, Schrift und Druck, welche vermöge ihres Inhalts und ihrer Form allen gebildeten Menschen bekannt und vertraut oder wenigstens zugänglich sind, demnach wesentlich das auf künstlerischem Wege geschaffene Schrifttum, die Werke der Poesie und schönen Prosa, welche,

auch abgesehen von den sprachlichen Unterschieden, durch einen eigentümlich nationalen Geist und Ton von den entsprechenden litterarischen Erzeugnissen anderer Nationen sich unterscheiden. Freilich dürfte sich dieser Begriff von Nationallitteratur nicht immer streng festhalten und durchführen lassen, weil in der modernen Kunstdichtung die „eigentümlich-nationalen" Töne vielfach verwischt und getrübt sind oder auch buntwechselnd ineinander spielen.

Die Wissenschaft der Litteraturgeschichte ist nicht von heute oder gestern. Ihre unscheinbaren Anfänge lassen sich in die antike Welt zurückverfolgen, wo ja in den Schriften der Griechen Strabon, Pausanias, Athenäos, Philostratos, Diogenes von Laerte, Dionysios von Halikarnaß, und der Römer Varro, Cicero, Horatius, Plinius, Quintilian, Gellius, Suetonius mehr oder weniger deutliche Spuren litterarhistorischer Thätigkeit anzutreffen sind. Indessen ist die Bedeutsamkeit der Litterarhistorik erst in neuerer Zeit zu voller Anerkennung gelangt, seitdem erkannt worden, daß die Kenntnis der Litteratur der Schlüssel zu aller Geschichtskunde ist. Noch mehr, die Geschichte der Litteratur ist die ideale Geschichte der Menschheit selbst, weil ja die Litteraturen der verschiedenen Völker die höchste Blüte ihres Wesens, die beste und schönste Errungenschaft ihrer Kulturarbeit ausmachen.

Zu dieser hohen, aber nur gerechten Schätzung ist die Litteraturhistorik insbesondere in Deutschland gediehen, weil den Deutschen vor allen anderen Nationen die universelle Empfänglichkeit verliehen ward, die Weltsprache der Poesie zu hören und zu verstehen, d. h. alle die verschiedenen Klänge heimischer und fremder, ältester und jüngster Gemüts- und Geistesoffenbarung zu beachten, zu werten, zu genießen und in die Laute der eigenen Sprache übertragen wiederzugeben, nach Rückerts Worten:

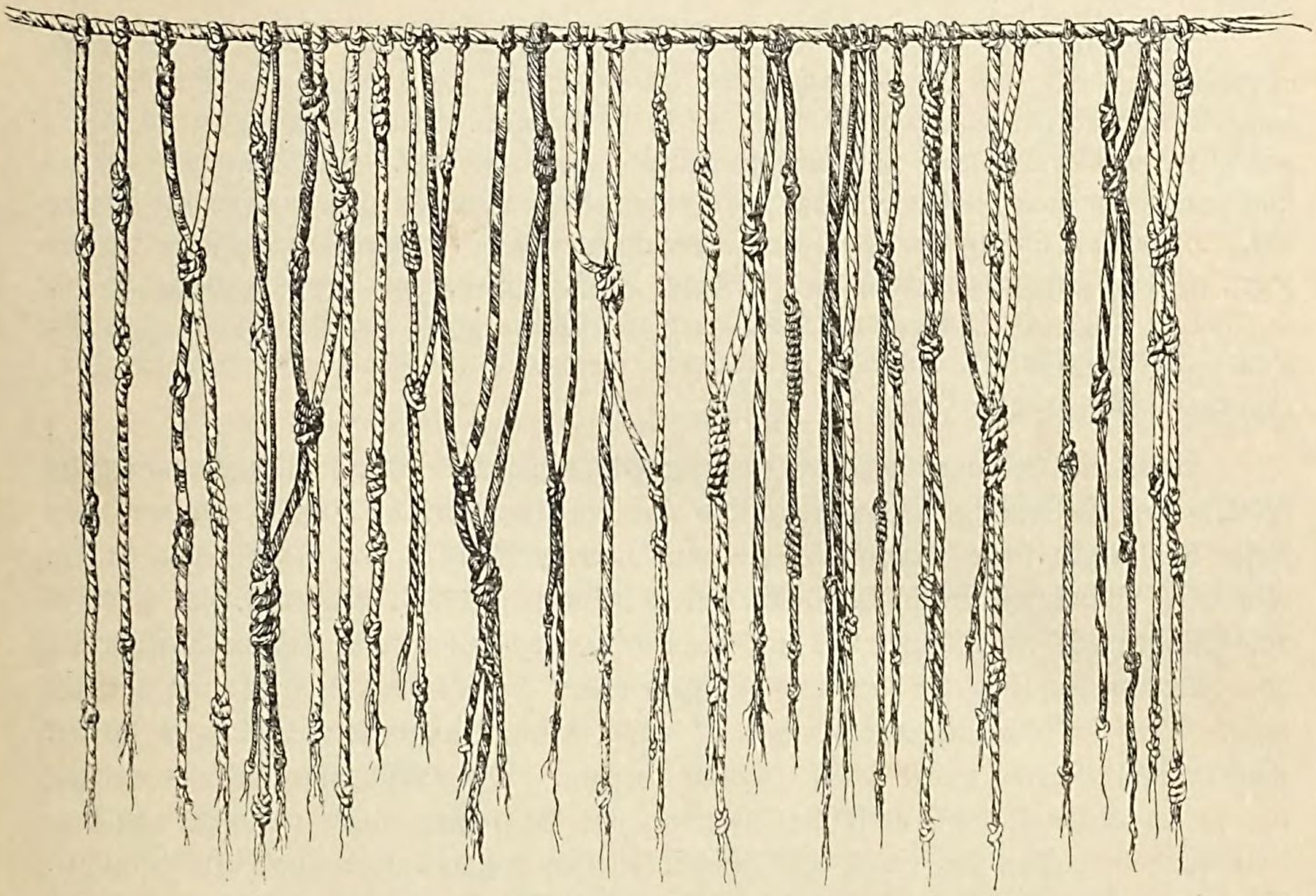
„Es ist mein Volk, das große,
Das sendet täglich aus
Die Söhn' aus seinem Schoße,
Zu führen in sein Haus
Die Völker aller Zungen,
Und wunderbar erklungen
Ist da ein Weltgespräch beim Schmaus."

Das vorliegende Buch versucht eine allgemeine Geschichte der Litteratur*[1]) zu geben, jedoch mit Bezugnahme auf die voranstehende Begriffsbestimmung der Litteratur als Nationallitteratur. Sein Titel ist ein gerechtfertigter, insofern es die nationallitterarische Entwickelung sämtlicher Völker des Erdkreises darzustellen sucht, welche nicht bloß, wie die wilden oder halbwilden Naturvölker oder z. B. das Mischvolk der Suaheli in Ostafrika, oder das Wandervolk der Zigeuner[2]) mündlich überlieferte und erst durch Kulturvölker schriftlich festgehaltene Lieder, Sagen und Märchen besitzen, oder wie die Azteken in Mexiko und die Inkas in Peru, nur litterarische Bruchstücke hinterließen, sondern eine wirkliche litterarische Geschichte hatten oder haben. Weil aber in neuerer und neuester Zeit über die litterarischen (dichterischen) Leistungen der soeben erwähnten transatlantisch-indianischen Kulturvölker einiges Zuverlässige erkundet und verlautbart worden, so mag das Wichtigste davon episodisch hier eingeschaltet werden.

---

* Die Zahlen im Text verweisen auf die Anmerkungen und Litteraturnachweise im Anhang.

Sind ja doch an einer andern Stelle dieses Buches die Bewohner von Anahuak und von Tavantinsuyu, wie die alten Mexikaner und Peruaner ihre Länder nannten, füglich nicht unterzubringen, obzwar ethnographische Autoritäten (vorab J. J. v. Tschudi) sie als von der mongolischen Rasse ausgegangen bezeichnen.[3]) Die beiden Hauptgewährsmänner für die Kenntnis mexikanischer und peruanischer Zustände vor der Eroberung Anahuaks durch Cortez und Perus durch Pizarro sind indianische Schriftsteller: Fernando de Alva Ixtlilxochitl, ein Nachkomme der Könige von Tezkuko, welcher zu Anfang des 16. Jahrhunderts schrieb, und Garcilasso de la Vega, von mütterlicher



Quippus (Knotenschrift) der Peruaner.
Museum für Völkerkunde, Berlin.

Seite ein Abkömmling der peruanischen Inkas, ebenfalls im genannten Jahrhundert schriftstellerisch thätig. Jener hat in seinen spanisch geschriebenen Relaciones, dieser in seinen Commentarios reales niedergelegt, was von der Vergangenheit Anahuaks und Tavantinsuyus überliefert war oder in seiner eigenen und in seiner Volks- und Zeitgenossen Erinnerung lebte.

Wir wissen demnach, daß in allem Ernste von einer aztekischen und peruanischen Kultur gesprochen werden darf, obzwar nicht verschwiegen werden kann, daß in dieser Kultur einem hohen Grade von gesellschaftlicher Verfeinerung wiederum die abstoßendste Barbarei sich gesellte (der Menschenopfergreuel, besonders bei den Azteken). Neben der „Dämmerung einer wissenschaftlichen Bildung", wie Prescott sich ausdrückt, und neben einer sehr bedeutend entwickelten Technik gewahren wir eine rege Thätigkeit in den bildenden und redenden Künsten. Als Mittel schriftlicher Aufzeichnung bedienten sich die Azteken der Bilderschrift, die Peruaner der Knoten- (Quippus-) Schrift. Die

dichterischen Äußerungen der Azteken in Mexiko, welche sich in den Formen der Heldensage, des religiösen Hymnus und des geselligen Liedes bewegten, sind uns verloren. Dagegen hat uns Ixtlilxochitl mehrere Dichtungen des aztekisch-tezkukanischen Königs Nezahualkoyotl aus dem 15. Jahrhundert überliefert. Wir erfahren aus denselben, daß der indianische König-Dichter über Welt und Menschen gedacht habe wie der hebräische König-Dichter Salomon, falls nämlich diesem der Koheleth zugeschrieben werden könnte, d. h. wie ein Weiser und Pessimist. Inmitten der Pracht seiner Schlösser und Gärten am See von Tezkuko hat Nezahualkoyotl das alte und ewig junge Thema „Vergänglichkeit" stimmungsvoll glossiert.

„Allen irdischen Dingen ist ihr Ende bereitet. Inmitten der fröhlichen Laufbahn ihres Glanzes und ihrer Eitelkeit geht ihnen die Kraft aus und sie werden zu Staub. Das ganze Erdenrund ist nichts als ein Grab (toda la redondez de la tierra es un sepulcro) und alles, was darauf lebt, wird einst darunter begraben werden. Die Dinge von gestern sind heute nicht mehr, und die Dinge von heute werden vielleicht schon morgen nicht mehr sein. Die einst auf Thronen gesessen, Versammlungen gelenkt, Heere befehligt, Länder erobert, göttliche Verehrung gefordert, der Macht, der Herrschaft, dem Ruhm nachgejagt haben, wo sind sie jetzt? Verschwunden mit all ihrer Herrlichkeit gleich dem Rauche, der aus dem Krater des Popokatepetl aufsteigt und spurlos verschwindet." Ganz wie unser Schiller: „Rauch ist alles irdische Wesen."

Auch die Peruaner besaßen eine Liederdichtung und eine dichterisch entwickelte Götter- und Heldensage. Von jener sind nur einzelne spärliche Klänge erhalten, von dieser nur etliche kurze Bruchstücke, wie das bekannte Bittlied An die Regengöttin. Ein weit kostbareres Stück der dichterischen Hinterlassenschaft Altperus, ja geradezu das kostbarste ist ein Drama, wie uns denn bestimmt bezeugt wird, daß die Aufführung von Schauspielen eine der Hauptergötzlichkeiten des Inkahofes von Cuzko ausgemacht habe. Das in Rede stehende Drama ist nach seinem Haupthelden Ollanta betitelt und bruchstücksweise zuerst 1837 bekannt worden. Die vollständige Bekanntmachung des in der Kechuasprache verfaßten Urtextes mit Beifügung einer wortgetreuen Verdeutschung verdanken wir J. J. von Tschudi.[4]) Den Inhalt bildet eine Liebesgeschichte. Ollanta, ein großer Krieger, außerhalb des Inka-Adels geboren, hat die hingebende Liebe der Prinzessin Cusi Coyllur, einer Tochter des Inka Pachacutek, gewonnen. Der Inka versagt, freilich zu spät, dem Helden die Hand der Tochter und kerkert diese ein. Nun fängt Ollanta eine Rebellion an, verschanzt sich in einer Festung und wird erst nach zehn Jahren, als Tupak Yupanki, Pachacuteks Sohn und Cusi Coyllurs Bruder, Inka geworden, mittels einer List überwältigt und als Gefangener vor seinen Schwager gebracht. Derweil hat aber Ima Sumak, das von Cusi Coyllur geborene Töchterlein, die eingemauerte Mutter aufgefunden und die Befreiung derselben erwirkt. Vor dem Thron ihres Bruders und Schwagers finden sich Held und Heldin wieder, und das Stück schließt mit Verzeihung und Versöhnung. Kenner der dramatischen Litteratur Spaniens werden sich nicht der Bemerkung entschlagen können, daß Ollanta in der ganzen Struktur, in der Anlage der Charaktere, in der Führung der Handlung, in der ganzen Stilisierung eine verdächtige Ähnlichkeit mit der spanischen Art und Weise habe, und diese Ähnlichkeit hat die Behauptung veranlaßt, daß der 1816 verstorbene Pfarrer von Sicuani, Valdez, dessen Neffe und Erbe Narciso Cuentas zuerst im Besitz der Originalhandschrift war, der Verfasser gewesen sei. Dagegen besteht Tschudi in

der scharfsinnigen und kenntnisreichen Einleitung zu seiner Ausgabe nachdrücklich auf dem Alter und der Echtheit des Stückes, welches unlange nach der Eroberung Perus aus der mündlichen Überlieferung zur schriftlichen Aufzeichnung gelangt sei, wahrscheinlich durch einen Dominikanermönch. Die altperuanische Echtheit des Ollanta vorausgesetzt, hätten wir in diesem Drama, auch abgesehen von den wirklich dichterisch schönen Zügen, welche dasselbe aufweist, das bedeutsamste Denkmal zu schätzen, welches die intellektuelle Kultur der voreuropäischen Zeit Amerikas aufgestellt hat . . .

In Wiederaufnahme des vorhin fallen gelassenen Fadens der Einleitung ist zu sagen: das Wort „allgemein" im Titel meiner Arbeit ist, wie schon angedeutet worden, nur geographisch, nicht aber stofflich zu nehmen; denn Plan und Zweck derselben schloß die Berücksichtigung der philosophischen, philologischen, theologischen, juristischen, medizinischen, geographischen, ethnographischen, archäologischen, pädagogischen, staatswissenschaftlichen, mathematischen, technischen und naturwissenschaftlichen Litteratur von vornherein aus. Dagegen glaubte ich der dichterischen die geschichtliche, wenigstens übersichtlich, gesellen zu müssen, weil die Geschichtsschreibung als historische Kunst neben dem wissenschaftlichen auch das ästhetische Interesse in Anspruch nimmt und bei uns mehr und mehr die Bedeutung eines integrierenden Teils der Nationallitteratur gewonnen hat.

Ein großes Gemälde thut sich unsern Blicken auf und eine weite Wanderung liegt vor uns. Sie führt hinauf in das graueste Altertum und reicht herein in die Gegenwart. Zuerst verlangt der Orient, die alte Menschenheimat, unsere Aufmerksamkeit. Wir sind in China Zeugen der litterarischen Wirkungen einer vorwiegend auf das Verständige, Praktische gerichteten, ab und zu mit einem sentimentalen Beigeschmack versetzten Kultur, welche zu einem in unsern Augen putzigen Formelwesen erstarrt ist. In dem benachbarten und rasseverwandten Japan dagegen zeigt die Litteratur, soweit unsere bis jetzt sehr beschränkte Kenntnis derselben ein Urteil gestattet, sowohl eine reichere Entfaltung des Gemütslebens als auch eine kräftigere Gestaltungskraft der Phantasie auf. Treten wir in das alte Indien herüber, so umfängt uns ein magisches Helldunkel, eine schwüle Zauberatmosphäre. Das „zarte Seelchen", die Phantasie, hat hier den Körper einer Riesin angenommen, deren Gehirn die ungeheuerlichsten Gebilde, deren Lippen die undenkbarsten Märchen neben den lieblichsten Liedern und tiefsinnigsten Weisheitssprüchen entquellen und in deren geheimnistiefen Augen eine quälerische, fanatische Mystik brütet, die sich von einem Extrem ins andere wirft, aus den Orgien der Wollust in die Orgien der Bußqual und umgekehrt. Zersplittert sich die indische Phantasie in tausenderlei Gestalten, zerfließt sie ins Unendliche und Unfaßbare, so versteinert dagegen die ägyptische zu Gebilden einer durchdacht theologischen Gestaltung der religiösen Idee, zu Denkmälern einer strenghierarchischen Fassung und Führung des Lebens. Ähnlich geht das hebräische Ideal mit starrer Folgerichtigkeit auf ein Ziel los, auf die Schaffung, Verehrung und unbewußte Befehdung eines Nationalgottes, welcher als ein rein geistiges Wesen, als freie Persönlichkeit der Natur gegenübergestellt wird. Anders in Arabien, dessen ursprüngliche Poesie rein ist von jeder theologischen Beimischung und in großartig-einfacher Weise die Urzustände eines hochsinnigen Kriegervolkes widerspiegelt, während der später hinzutretende Mohammedanismus zwar ihre Kraft schwächt, ihr aber zum Ersatz dafür eine große Vielseitigkeit und Beweglichkeit verleiht. In der persischen Litteratur sehen wir die einzelnen

Strahlen orientalischer Phantasie und Bildung wie in einem Brennpunkt zusammenfließen. Die persische Epik beruht wesentlich auf dem Dualismus einer Religion, welche zur monotheistisch-hebräischen einen so eigentümlichen Gegensatz bildet; die persische Didaktik faßt die Ideen morgenländischer Weisheit in die klaren Vorschriften praktischer Lebensphilosophie, in der persischen Lyrik vertieft sich der menschliche Gedanke in die Irrgänge mystischer Spekulation oder aber beginnt er einen lachenden Kampf gegen die theologische Abstraktion. Von der türkischen Litteratur ist nur zu sagen, daß sie die Töne der arabischen und persischen mit ganz unselbständigem Eklektizismus echot. An die Stelle der ungezügelten Phantasie, des Grundtypus der orientalischen Litteratur im Ganzen und Großen, setzt Hellas die Schönheit, deren Gesetz und Maß seine litterarische und künstlerische Thätigkeit durchweg bestimmt. Edler und würdevoller Humanismus ist der Charakter des hellenischen Ideals, welcher sich in bewußter Freiheit in allen Gattungen der Poesie offenbart. Vom kindlich-naiven Epos geht Griechenland zu jünglingsfrischer Lyrik und zum schön ausgereiften Drama vor, in welchem gleichsam die vereinten Kräfte des Mannesalters sich kundgeben, während es auch seine Philosophie, seine Redekunst und Historik, wie seine Religion und sein ganzes Leben künstlerisch hellt und rundet. Der Charakter der römischen Litteratur ist Nachahmung; denn die Begabung und Bestimmung der Römer lag nach einer andern Seite hin: sie bethätigte und erfüllte sich in der Staats-, Kriegs- und Rechtskunst, nicht zu vergessen die Unrechtskunst. Auf dem Schutt der antiken Welt, welche in ihrer Altersschwäche durch das Christentum geistig überwunden und durch die Völkerwanderung materiell in Trümmer geschlagen worden war, erhob sich sodann als Basis der modernen Litteratur im weitesten Sinne das christliche Dogma und die christliche Mythologie. Ihre Tochter, die Romantik, wurde die Muse der Dichtung des Mittelalters und schlug zuerst in Frankreich ihren Wohnsitz auf. Von hier aus beherrschten ihre Anregungen und Eingebungen die Litteratur sämtlicher west- und südeuropäischer Nationen. – Am wenigsten unbedingt war ihr die italische Litteratur unterworfen, weil in Italien der romantische Geist von vornherein in der angebahnten Bekanntschaft mit dem antiken ein Gegengewicht fand, was aber für die Entwickelung der italischen Poesie eben kein Glück war, indem die klassische Reminiscenz dieselbe schon in ihren Anfängen zu einer unvolkstümlich-gelehrten machte. Am reinsten, reichsten und volksmäßigsten erblühte die romantische Dichtung auf der pyrenäischen Halbinsel. Die spanische Litteratur, von der volkstümlichen Romanzen-Epik zur kunstmäßigen Lyrik und von dieser zum auf religiöser Grundlage ruhenden Drama vorschreitend, darf sich rühmen, die nationalste der modernen Litteraturen zu sein. Mit der spanischen wetteifert an organischer Gliederung die englische, welche ebenfalls auf dem Fundament der Volkspoesie den Triumph der Kunstdichtung, ein reiches und nationales Drama, aufgebaut hat. Die mittelalterlich-romantische Dichtung Deutschlands zeichnet sich vor der anderer Völker durch einen Zug seelenvoller Innigkeit aus und diesen Zug wußte sie nicht nur in aus der Fremde geholte romantische Stoffe, sondern auch in unsere altnationale, romantisch umgebildete Heldensage zu legen, wodurch allerdings die Ursprünglichkeit derselben sehr stark beeinträchtigt worden ist. Mit Frankreich und Italien teilt Deutschland den Mangel eines nationalen Theaters, dessen Hervorbildung aus mittelalterlich-religiösen Elementen bei uns naturgemäß in einer Zeit hätte vor sich gehen müssen, wo der Tumult der Reformation und die Schrecken des dreißig-

jährigen Krieges unsere Nationalität in ihren Wurzeln bedrohten. Unberührt von romantischen Einflüssen, hat sich in der Poesie des alten Nordens eine Riesenhaftigkeit der Phantasie entfaltet, welche an die von Alt-Indien erinnert; nur daß hier alles weich und verschwommen, dort alles schroff und zackig ist. Auch die altslavische Volkspoesie hat sich, gleich der skandinavischen, unabhängig von der Romantik entwickelt und zeigt die Eigentümlichkeit einer vorwiegend historischen Färbung; die moderne slavische Litteratur dagegen ist, wie ja die moderne Kultur der Slaven überhaupt, durchweg ein Produkt der Nachahmung westeuropäischer Muster.

Schon im Mittelalter regte sich die Ahnung eines Zusammengehörens der europäischen Nationen, einer europäischen Völkerfamilie. Die Idee des Papsttums sowohl als der Gedanke einer Weltobmacht des „Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation" nährten diese Ahnung, welche durch die Kreuzzüge zeitweilig sogar eine Wirklichkeit ward. Daß die Kreuzzüge auch eine große litterarische Bedeutung hatten, indem sie die Verbreitung des Geistes südlicher Romantik nach dem Osten und Norden unseres Erdteils wesentlich förderten, weiß jedermann. Ein dauernderes Band der Wechselwirkung zwischen den europäischen Litteraturen, als die angegebenen mittelalterlichen Motive gebildet hatten, wob sich jedoch erst vom 16. Jahrhundert an und zwar unter der Einwirkung der wieder erwachten klassischen Studien und des seine großartige reformistische Wirksamkeit beginnenden Skepticismus und Kriticismus. Die Überlieferungen der antiken Welt, die griechisch-römischen Litteraturschätze wurden mehr und mehr ein gemeinsames Gut aller Gebildeten. Wer sich dieses Besitztums mit dem meisten Geschick und Eifer zu bedienen wußte, hatte die Lenkung der litterarischen Bewegung Europas. So war im 16. Jahrhundert diese Führerschaft bei den deutschen Humanisten und Reformatoren, während im 17. die italische und spanische, im 18. die französische, im 19. endlich die englische und abermals die deutsche Litteratur den Ton angab und angiebt. An italische und spanische Vorbilder sich lehnend, stellte Frankreich am Wendepunkt des 17. und 18. Jahrhunderts für die gelehrte Hofdichtung die „klassischen" Muster auf, wie es später durch seine skeptische und revolutionäre Litteratur die Emanzipation der Geister vom kirchlichen und politischen Dogma signalisierte. Dann kam England an die Reihe, um mit den gesunden Elementen seiner ältern und neuern Dichtung, insbesondere mit shakespeareschen, die deutsche Klassik zu befruchten, und von dieser, wie von der ihr auf dem Fuße nachtretenden deutschen Neu-Romantik gingen sofort leuchtende und zündende Strahlen in alle Länder aus. Die Pseudoklassik wurde in Frankreich, Italien und Spanien gestürzt, und diese Nationen, sowie die Skandinaven und Slaven, die Magyaren und Neugriechen, allen voran und mit glänzendstem Erfolge die Engländer, bedienten sich der neuromantisch-nationalen Anschauungen als eines Verjüngungsmittels ihres Schrifttums. Zu den wieder erweckten romantischen Motiven gesellten sich aber, vorab in Frankreich, Motive modernster Natur, welche man, weil sie sich mit den gesellschaftlichen Schäden, Konflikten und Problemen befassen, soziale zu nennen pflegt. Spuren dieses aus Frankreich importierten Sozialismus begegnet man überall in der europäischen Litteraturthätigkeit der neuesten Zeit. Doch hat die Schwindelperiode dieser ursprünglich aus einer Mischung von Wertherismus und Childe-Haroldismus entsprungenen Richtung bereits ausgelärmt. Für die deutsche Litteratur ist mit Schöpfungen wie Goethes Hermann und Dorothea, Schillers Wallenstein und Tell, Heinrich von Kleists Hermanns-

schlacht und Körners Kriegslyrik die Wendung vom Kosmopolitismus zum Nationalismus eingetreten. Seitdem die jungdeutsche Französelei vorübergegangen, wie andere französische Tagesmoden auch vorübergehen, ist es den Deutschen mehr und mehr zum Bewußtsein gekommen, daß die Idee des Vaterlandes die Seele aller Kulturarbeit sein müsse und demnach auch das Grundmotiv der Litteratur. In diesem Prinzip, welches, richtig gefaßt und richtig angewandt, unserer Universalität keinen Abbruch thut, lag die Hoffnung auf den Ausbau der Einheit, Macht und Größe unseres Volkes, — eine Hoffnung, welche mittels des wundersam heldisch und herrlich geführten Krieges von 1870—71 schöner, als die begeistertste Vaterlandsliebe je zu ahnen gewagt hätte, sich zu erfüllen begonnen hat. Und worauf wir am meisten stolz sein dürfen, ist, daß unsere nationale Wiedergeburt eine Zeugung des Geistes war, bevor sie ein Werk der materiellen Kraft wurde. Die Idee der deutschen Einheit ging der politischen That voran wie der Blitz dem Donner. Auf dem Amboß geduldiger Kulturarbeit hat der Hammer des Gedankens das deutsche Siegesschwert geschmiedet, und alle, welche mitschufen an unserer Wissenschaft und Litteratur, an unserer Philosophie, Geschichteschreibung, bildenden Kunst, Dichtung und Musik, haben auch mitgeschaffen an dem neuen deutschen Reichsbau.

Das Rassegefühl und die nationale Stimmung sind übrigens allenthalben in der europäischen Litteratur des 19. Jahrhunderts bedingende und bestimmende Motive geworden. Wie mächtig diese gewirkt, beweist die geschichtliche Entwickelung der Zeit, welche die allzu unklare Weltbürgerlichkeit des 18. Jahrhunderts beiseite gestellt hat und entschieden auf die Schaffung von Nationalstaaten ausgeht. Allerdings ermangelt diese Strömung nicht der Gegenströmung. Denn die sozialistische und kommunistische Doktrin — jene ist nur das Feigenblatt für diese — predigt ja die Niederbrechung aller nationalen Schranken und träumt von einer Zusammenrührung aller Rassen und Völker zu einem greulichen Menschheitsbrei. Daß aber die atheistisch-kommunistisch-revolutionäre Lehre die Litteratur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr kräftig beeinflußt hat, liegt am Tage. Eine noch stärkere Beeinflussung übten die Naturwissenschaften, deren mehr und mehr einseitig und geistlos-materialistisch gewordene Betreibung zur Verkehrung des in gewissen Grenzen vollberechtigten Realismus der moderneren und modernsten Litteratur in plattbanausischen Materialismus sehr viel beigetragen hat. Daher die traurige Erscheinung, daß zu unserer Zeit nicht allein der obere und untere Lesepöbel, sondern auch Leute, die sich für gebildet halten und sogar gelehrt thun, in der Poesie nur einen Kopierapparat sehen wollen, dazu bestimmt, die gemeine und gemeinste Wirklichkeit mittels Worten zu photographieren. Es ist möglich, daß solche Prosa die Nationallitteraturen mehr und mehr und zeitweilig völlig zur Zerfahrenheit und Ohnmacht herabdrücken wird. Aber gewiß ist, daß eine Zeit kommen muß, wo die Menschen erfahren werden, daß aus dem goldenen Kalb des Materialismus, um welches sie dermalen wahnwitzig tanzen, weiter nichts als ein bleierner Ochse werden könne. Inmitten der trostlosen Ernüchterung, welche dem materialistischen Rausch unbedingt folgen muß, wird die Poesie ihr heiliges Amt wieder aufnehmen und üben, das Amt, die Beseelerin der Natur zu sein und die Lehrerin und Rächerin, die Beflüglerin und Trösterin der Menschheit.

Erster Abschnitt.

Der Orient.

Soweit es der sprachwissenschaftlichen, ethnographischen, mythologischen und historischen Forschung bislang gelungen ist, das über den Anfängen der Geschichte der Menschheit brütende Dunkel allmählich zu lichten, darf als feststehend angesehen werden, daß die Ländermassen, welche auf der östlichen Halbkugel zwischen den Stromgebieten des Nils und des Hoangho sich lagern, die die Stätten ältester Kultur gewesen seien. Die endgiltige Entscheidung der noch immer schwebenden Streitfrage, wo die menschliche Kulturarbeit zuerst angehoben, ob in den Niederungen am gelben Flusse oder im schwarzerdigen Lande des Ptah oder an den Ufern des Euphrat oder in den Quellgebieten des Indus und Oxus, dürfte noch lange auf sich warten lassen. Vielleicht kann sie, als zuletzt identisch mit der Frage der Abkunft des Menschengeschlechtes von einem oder mehreren Urpaaren, gar nie unwidersprechlich beantwortet werden. Immerhin ist es das Wahrscheinlichste, daß die Kultur der Chinesen und der Ägypter, der Arier (Inder und Iraner) und der Semiten zwar nicht gleichzeitig, aber doch in nicht allzugroßen Zwischenräumen und von einander unabhängig sich zu entwickeln begonnen habe, und zweifellos ist, daß die Bildung dieser Völker als die älteste dasteht.

Ostwärts also hat sich der Blick dessen, welcher die Geschichte der geistigen Thaten des menschlichen Geschlechtes erzählen will, zuvörderst zu wenden. Dort sind die Quellen zu suchen, von welchen Ströme von Nationen über den Erdboden ausgegangen. Dort schritt der Mensch am Stabe der religiösen Idee zuerst aus dem Kreise der Tierheit heraus, den Blick himmelwärts hebend, die leuchtenden Gestirne um eine Antwort auf die Rätselfrage seines Daseins anzugehen. Dort zuerst wandelte er sich vom schweifenden Jäger und Nomaden zum seßhaften Ackerbauer, um auf der Grundlage dieser Lebensweise soziale und staatliche Gesittung, Kult, Kunst und Wissenschaft aufzubauen. Dort demnach, wo zu allen materiellen, ideellen und sittlichen Errungenschaften der Menschheit der Grund gelegt worden ist, hat sich auch die Phantasie zuerst schaffungskräftig geregt, um wie die Wunder des Weltalls, so die Tiefen der Menschenbrust zu beleuchten, die Idee der Religion mythologisch auseinanderzufalten und die Erinnerung an Vergangenes sagenhaft zu gestalten. So sind die Pfade, welche in ältesten Zeiten der menschliche

Genius gewandelt, in der Litteratur der Orientalen zu suchen und auch zu finden. Denn der Orient ist für uns kein verschlossenes Buch mehr. Von älteren Versuchen, die Siegel desselben aufzuthun, zu schweigen, ist von der Zeit an, wo im vorigen Jahrhundert des berühmten Engländers G. Jones sechs Bücher Kommentarien über die asiatische Poesie (Poëseos asiaticae commentar. libr. VI., 1777) veröffentlicht wurden, das deutsche Dichterwort: „Fern im Osten wird es helle, alte Zeiten werden jung“ — schön in Erfüllung gegangen. Mehrere Generationen von englischen, französischen, italienischen, deutschen und russischen Gelehrten haben uns die litterarischen Schätze des Morgenlandes mit glücklichstem Erfolge nahe gebracht, als Sprachforscher, Archäologen, Erläuterer und Übersetzer.

Wir Deutschen besitzen einen Reichtum von Dolmetschungen orientalischer Dichtung, wie ihn kein zweites Volk aufzuweisen hat. Eine sehr umfassende, mit Kenntnis und Geschmack getroffene Auswahl aus diesem Reichtum enthält die Polyglotte der orientalischen Poesie. In metrischen Übersetzungen deutscher Dichter. Mit Einleitungen und Anmerkungen von H. Jolowicz, 1853. Eine Anthologie aus der Nationallitteratur sämtlicher Völker des Orients bot Wollheim da Fonseca (1873, 2 Bde.). — Von dem Gange, den Mühsalen und Ergebnissen der Studien und Arbeiten, welche die europäische Gelehrsamkeit der sprachwissenschaftlichen, kulturgeschichtlichen und litterarhistorischen Erforschung des Morgenlandes widmete, geben allseitig belehrendes Zeugnis die stattlichen Bändereihen der Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft, das Journal of the Asiatic Society und das Journal asiatique.

Die ganze Litteratur des Orients trägt ein dichterisches Gepräge, weil die Phantasie der Grundcharakter seiner gesamten Geistesthätigkeit war und ist. Nicht als ob es dieser Litteratur an Gefühl, an Geist, an Witz fehlte, aber die Einbildungskraft bleibt, wenn wir die Chinesen ausnehmen, doch immer das übermächtige Motiv alles Dichtens und Denkens der morgenländischen Völker. Diese überreich quillende Phantastik hat die Orientalen mit sehr wenigen Ausnahmen verhindert, das künstlerische Maß und die harmonische Selbstbeschränkung zu finden. Ihrem Phantasie-Ideal fehlt die plastische Fixierung. Sie vermochten nicht zu der Einsicht durchzubringen, daß reinste Schönheit nur in der Umgrenzung des Menschlichen zu finden sei. Ein endloses Gewoge zauberhaft dahinhuschender, sich drängender und verdrängender Bilder, Gemälde ohne Schatten und Perspektive, ein Zerfließen und Zerflattern der Gestalten ins Nebelhafte, Ungeheuerliche, ein Verflüchtigen alles Wesenhaften und Thatsächlichen in Symbolik und Allegorie, ein Versäuseln des Gedankens in mystischen Dunstwolken, ein Herabsinken des Hohen und Idealen in gemeine Sinnlichkeit und lascive Genußgier, ein orgiastischer Rausch von Wollust und Grausamkeit, dazwischen erhabene Orakeltöne, Sprüche tiefsinniger Weisheit, innige Herzenslaute: — so ist die orientalische Poesie. Im Übrigen folgte sie, soweit bis jetzt ein abschließendes Urteil hierüber möglich ist, überall, wo sie einer selbständigen Entwickelung genoß, den allgemeinen Entwickelungsgesetzen litterarischen Schaffens, welchen zufolge die poetische Äußerung vor der prosaischen sich bildete, die Volkspoesie als Wegbahnerin der Kunstdichtung voranschritt und innerhalb der letzteren erst die episch-lyrische, dann die strengepische, hierauf die reinlyrische und endlich die dramatische Form zur Gestaltung und Geltung gelangte. Was das Drama angeht, so muß indetreff desselben freilich sogleich eine Einschränkung gemacht werden, indem selbst die bedeutendsten dramatischen Anläufe der Orientalen,

also die der chinesischen und der indischen Dramatiker, das Wesen dieser Kunstgattung nicht erreichten. Denn dieses Wesen beruht auf der freien Selbstbestimmung des Individuums, und zu solchem Individualismus ist der orientalische Geist nirgends vollständig gelangt. Nicht im Ormuzdbienst, selbst im Jahvetum nicht, vom Brahmismus und Buddhismus gar nicht zu reden; und daß vollends der bleierne Fatalismus des Islams nicht geeignet war, die dramatische Poesie zu begünstigen, liegt auf der Hand. Ebenso unzulänglich wie die Dramatik war und blieb die historische Kunst der Orientalen. Ihre Geschichtsschreibung ist, mit sehr spärlichen Ausnahmen, nur ein kritikloses Erzählen nach dem Hörensagen, und da der poetische Schmuck im Orient ein wesentliches Zubehör des historischen Stils, so ist einleuchtend, wie leicht hier das Wesen dem Schein geopfert werden konnte und mußte. Alle morgenländische Historik erinnert daher mehr oder weniger an die Geschichte von jenem tatarischen Chan und seinem Spaßmacher. Der Chan hatte sein Leben und seine Thaten durch seinen Hofhistoriographen beschreiben lassen und gab diesem Werke den Titel „Tausend und eine Wahrheit", worauf ihm sein Hofnarr als richtigeren Titel „Tausend und ein Märchen" vorschlug, was ihm freilich tausend und einen Streich auf die Fußsohlen eintrug, eine echt orientalische Antikritik einer unliebsamen Kritik.

China.

Die Nationallitteratur eines Volkes ist zugleich Ausfluß und Spiegelung seines Nationalcharakters. Diese Erweiterung des berühmten Buffonschen Axioms: „Le style c'est l'homme!" findet auch auf die Chinesen Anwendung. China nennt sich mit Fug das „Reich der Mitte"; denn Zweck und Art seiner vieltausendjährigen Kultur war, zwischen Himmel und Erde die rechte Mitte zu halten. Dieser oberste Grundsatz bestimmte den religiösen, sittlichen, sozialen und litterarischen Charakter des Chinesentums. Wir treffen da nichts von Indiens himmelstürmender Entsagung und Selbstpeinigung; nichts von des Zoroastertums tapferem und kampffreudigem Haß des Bösen; da ist alles glatt, mild, nüchtern, philisterhaft, mittelmäßig; denn „die Tugend liegt in der Mitte," sagt Meng-tse. Maßhalten ist es, was das Universum im Gleichgewicht erhält, weshalb denn Mäßigung in allen Dingen das Klügste und Beste. So ein chinesisch tugendhafter Philister ist in seiner Art auch so eine niedliche Kleinigkeit wie die chinesische Lackwaren- und Beinschnitzerei-Fabrikation sie liefert. Der Chinese in seiner Mittelmäßigkeit, hausbackenen Gemütlichkeit und umständlichen Höflichkeit wäre das Urbild eines Fanatikers der Ordnung, falls er überhaupt Fanatiker sein könnte. Jedoch war und ist das chinesische Evangelium der Mittelmäßigkeit weit entfernt, alle seine Bekenner bei seinen Lehren festzuhalten. Im Schlechten und Frevelhaften hat auch China genug Extreme ausgebrütet. Wir wissen von chinesischen Kaisern, welche einen Zeitvertreib darin suchten, schwangeren Frauen den Leib aufschneiden, ihre Maitressen lebendig sieden, ihre Höflinge rösten zu lassen. Die höheren Stände waren schon frühzeitig durch die Bank verderbt. Weibische Eitelkeit und hofrätlicher Dekorationenschwindel, kriechende Niederträchtigkeit nach oben, brutaler Hochmut nach unten, Falschheit und Heuchelei, Feilheit und Feigheit, Habsucht und raffinierte Unzucht, das sind die

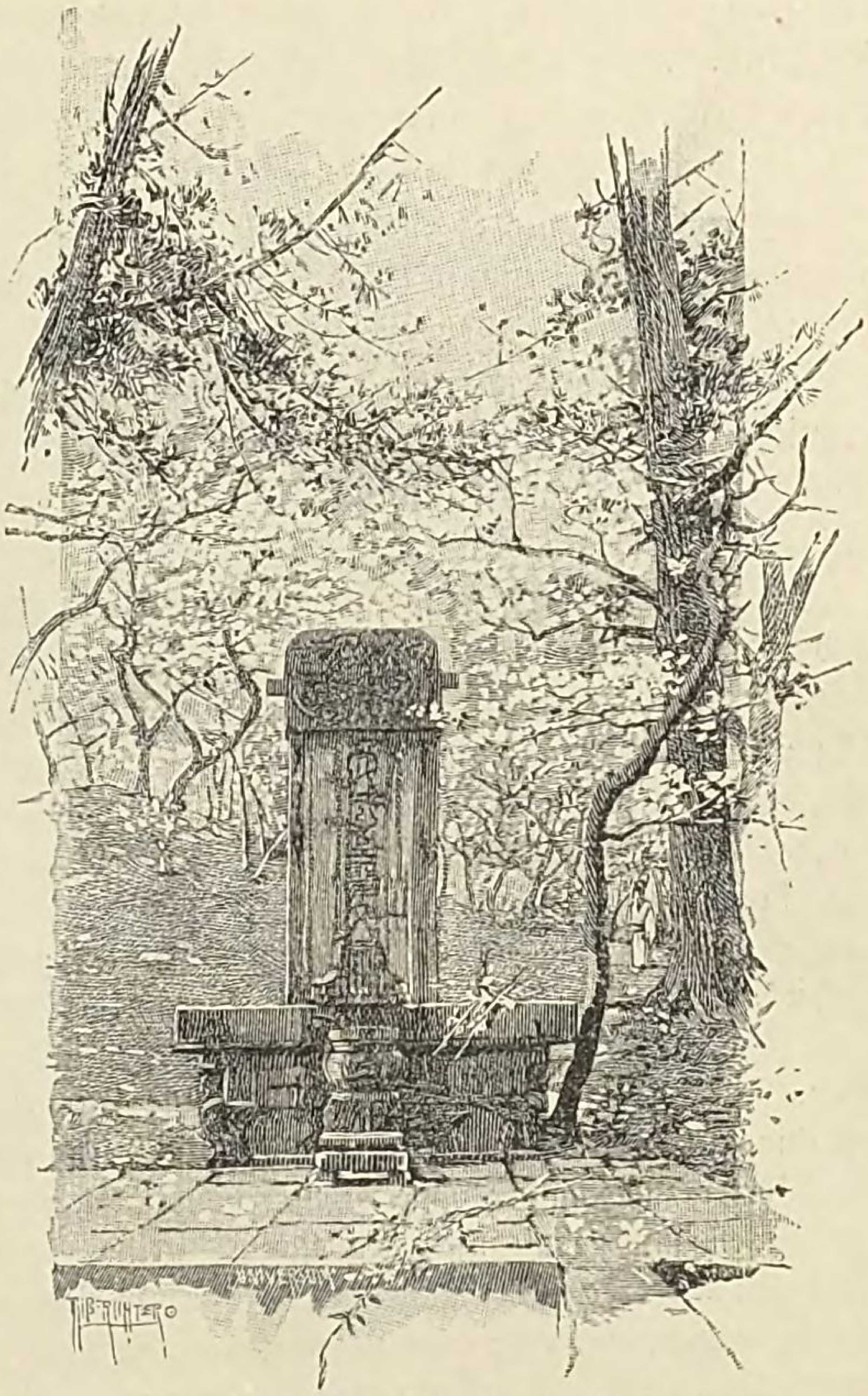
Früchte, welche die chinesische Sittlichkeit in der Hof- und Beamtenwelt nur allzu häufig zeitigte.

Unter dem Volke hat mehr Einfachheit und Wahrhaftigkeit sich erhalten; mit einer fast beispiellosen Arbeitsamkeit verbindet sich in diesen Kreisen Genügsamkeit und ein gewisser leichter Lebensmut, der aber auch leicht in sein Gegenteil umschlägt; Selbstmord ist unter allen Ständen sehr häufig. Als Höchstes schätzt der Chinese das Familienglück. Die Ehe ist ihm ein wichtiger, durch sorgfältige gesetzliche Bestimmungen geregelter Akt. Die Frau hat in China eine soziale Stellung und Geltung wie sonst in keinem Lande des Orients. Weibliche Sittsamkeit und Treue wird hoch gepriesen, das leicht verletzbare Wesen echter Weiblichkeit in zarten Bildern dargestellt. Das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern ist ein inniges, und wie die Pflicht der Erziehung auf seiten der Eltern für eine heilige gilt, so auf seiten der Kinder die Fürsorge für das Alter der Eltern. Familienhaftigkeit und Familienpietät, die Glanzpunkte des Chinesentums, sind zugleich die bestimmenden Elemente der staatlichen und litterarischen Entwickelung desselben. Aber freilich wurden und werden Ehe und Familienleben stark beeinträchtigt durch die Kebswirtschaft der Vornehmen, sowie durch das greuelvoll wuchernde Prostitutionswesen. Als klein zugeschnitten, gekünstelt, bizarr, verschnörkelt bezeichnen alle denkenden und unparteiischen Beobachter das Wesen der chinesischen Gesellschaft. Man kann die in steifem Zopfstil sich bewegende oder vielmehr beharrende das Rokoko der Menschheit nennen. Da der chinesischen Weltanschauung zufolge die irdische Bestimmung des Menschen eine wahre und einzige und ihm die Erde zur Erfüllung seiner Bestimmung angewiesen ist, so findet der Chinese die Verwirklichung seines Ideals im Staat und zwar im chinesischen Staat, welcher als wirklich gewordene Vernunft keinen andern als gleichberechtigt anerkennt. Nur der Chinese ist ein mit Vernunft und Bildung begabter Mensch, weil er chinesischer Staatsunterthan; alle übrigen Völker sind und bleiben Barbaren. Der Staat ist das Abbild des ewigen Zweifachen, Yang (Himmel) und Yn (Erde). Der Kaiser repräsentiert den Himmel, das Volk die Erde. Zwischen Himmel und Erde, d. h. zwischen Thron und Volk, bildet die streng gegliederte Beamtenhierarchie (Mandarinentum) eine Mittelstufe. Staat und Kirche, Mandarinentum und Priestertum sind eins, das bürgerliche Gesetz ist das Sittengesetz, Gehorsam gegen die Staatsgesetze ist Frömmigkeit.


Älteste chinesische Schrift aus der dem Kaiser Yao zugeschriebenen Inschr. Um 2350 v. Chr.

Die Sage will, um das Jahr 2950 v. Chr. habe Fo-hi unter dem von den Gebirgen Hochasiens nach China herabgestiegenen Volke durch Einführung der Ehe und anderer Ordnungen den chinesischen Staat begründet. Um 2350 v. Chr. habe dann Yao diesen Staat auf patriarchalisch-bureaukratischer Grundlage neu organisiert. Mit dem Yus beginnt um das Jahr 2200 v. Chr. die Dynastie Hia und hebt zugleich die strikte Verwirklichung der auf unbedingte Bevormundung des Volkes gerichteten chinesischen Staatsidee an. Da wir erst hier auf historischem Boden stehen, so sehen wir also schon bei den Anfängen seiner Geschichte das chinesische Volk unter die bureaukratische Schablone gebracht. Daraus erklärt sich, daß bereits in den älteren und ältesten Überlieferungen der Chinesen nicht etwa, wie in denen anderer Völker, das

Wunderbare und Heldische vorschlägt, sondern ein praktisch-verständiger Ton, um nicht zu sagen ein nüchtern-philisterhafter. Es ist charakteristisch, daß China eigentlich gar *keine* Heldensage besitzt. Sogar schon das Dichten und Trachten der Fürsten seiner Sagengeschichte ist viel mehr ein prosaisch-schulmeisterliches als heldenhaftes, zivilisatorisch allerdings, aber auch erzpedantisch und bureaukratisch. Chinas Helden sind Polizeikommissäre, seine Heroologie ist eine Sammlung von Verwaltungsedikten.



Grab des Kong-tse (Konfucius) in Tschufutien.

Wie immer es sich mit dem gepriesenen Patriarchalismus des chinesischen Systems in den Urzeiten verhalten haben mag, gewiß ist, dieses System war im 6. Jahrhundert v. Chr. einer so vollen Verderbnis verfallen, daß eine durchgreifende Reform dringend nötig wurde. Der Reformer fand sich in Kong-fu-tse oder Kong-tse, latinisiert Konfucius (551 bis 478 v. Chr.). Im Staatsdienst stehend, beschäftigte sich dieser ausgezeichnete Mann viel mit den alten Überlieferungen, sammelte, sichtete, ordnete und ergänzte die alten Schriftdenkmäler der chinesischen Kultur und trat dann, mit diesen Dokumenten ausgerüstet, als Religions- und Sittenlehrer unter seine verwilderten Zeitgenossen, ganz im chinesisch-konservativen Geist erklärend, daß er nicht als Neuerer komme, sondern nur als Erneuerer des Alten: „Ich streue nur gleich dem Landmann empfangenen Samen unverändert in die Erde."

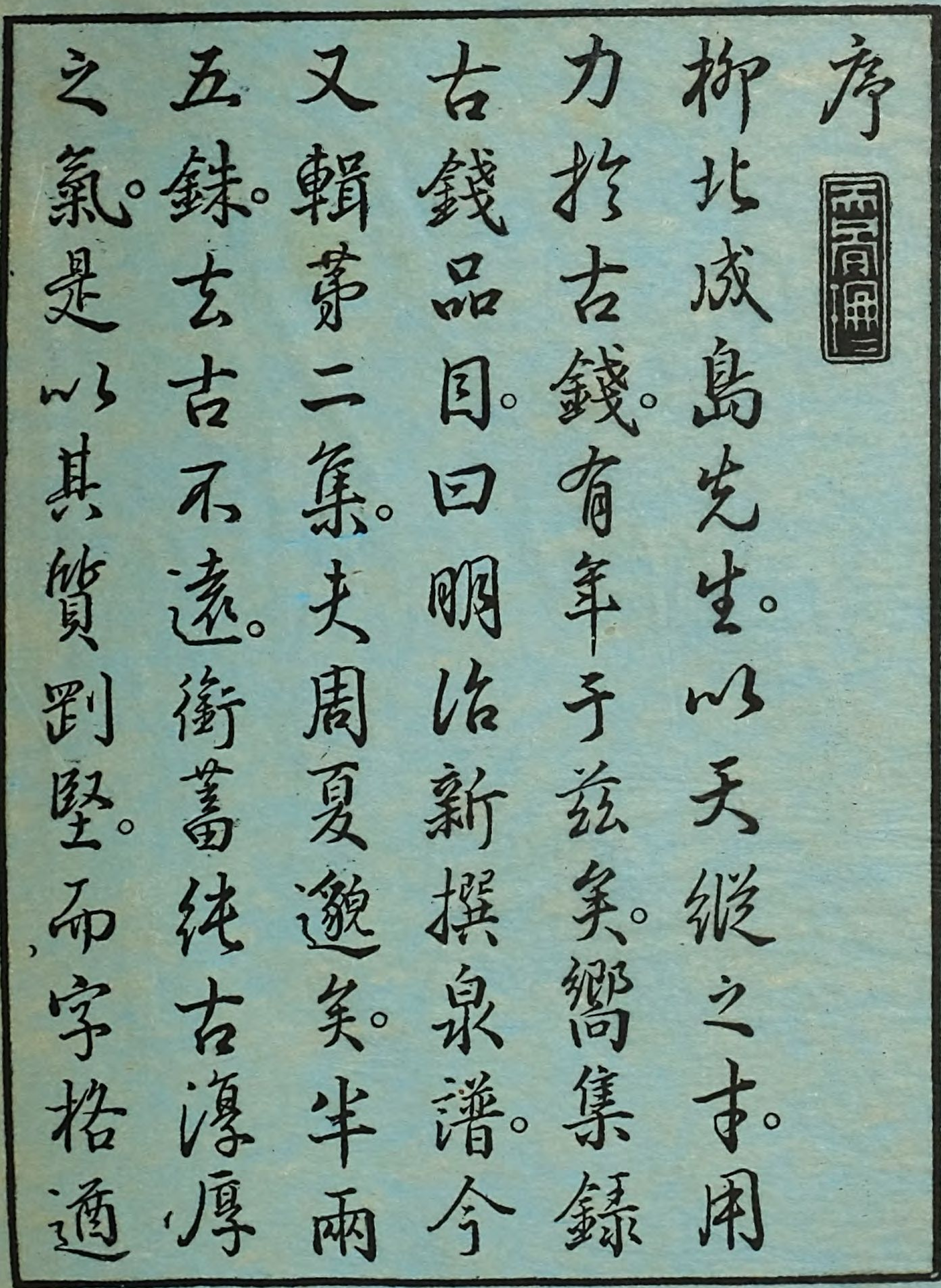
Die Art und Weise von Kong-tses Philosophieren und Lehren kennzeichnen schon die ersten Sätze des berühmten, von einem seiner Schüler redigierten Buches „Ta-Hio" (die erhabene Wissenschaft, aus dem Chinesischen übersetzt von R. v. Plänkner, 1875): — „Die Fundamente der erhabenen Wissenschaft sind: 1) die himmlische Tugend in ihrer ursprünglichen Reinheit und Vollkommenheit in sich herstellen; 2) die umfassendste Menschenliebe; 3) das feste Verharren im höchsten Gut. Wer im höchsten Gute zu verharren weiß, der hat Charakterfestigkeit erlangt. Wer Charakterfestigkeit erlangt hat, der besitzt Geistesklarheit und Herzensreinheit. Wer Geistesklarheit und Herzensreinheit erlangt hat, der besitzt Geistesruhe und Seelenfrieden. Wer Geistesruhe und Seelenfrieden erlangt hat, der ist befähigt, klar zu denken. Wer klar zu denken befähigt ist, der ist auch imstande, seinen Endzweck, durch seine Denkarbeit ein Denkresultat zu erlangen, zu erreichen."

Das Los aller bedeutenden Menschen: Verkennung, Undank, Elend und Verfolgung, wurde auch Kong-tse nicht erspart; aber sein Werk überlebte ihn und die dankbare Nachwelt verehrte ihn als „Fürsten der Weisheit". Unter den Erläuterern und Ergänzern von Kong-tses Staatsphilosophie stehen Meng-tse (um 360 v. Chr.) und Tschu-tse (um 1150 n. Chr.) voran. Im Gegensatz zu der nationalchinesischen, durchaus auf das Diesseits und die Wirklichkeit gestellten Religions- und Staatslehre des Kong-tse hatte der etwas ältere Zeitgenosse desselben, Lao-tse (geb. zu Ende des 7. Jahrh. v. Chr.) eine Sekte gestiftet, deren Grundsätze in dem Tao-te-king (Weg zur Tugend, übersetzt und erklärt von R. v. Plänkner, 1870) niedergelegt sind. Diese Tao-Religion (Vernunftreligion) scheint aus dem Brahmismus entsprungen zu sein. Lao-tse lehrte nämlich: Der konkreten Vielheit der Dinge liegt eine abstrakte Einheit zu Grunde, die Vernunft (Tao, ganz ähnlich dem indischen Tad, Aum, Brahm). Es ist dies die Wurzel aller Wesen, es zweigt sich in die Dinge aus. Aber diese Auszweigung des Tao ist nur eine unwahre, scheinbare, d. h. die Welt der Erscheinungen ist nichtig, und durch Verneinung derselben, durch gänzliches Sichversenken in sich selbst muß der Mensch diese Nichtigkeit, diesen Schein aufheben und zur Wiedervereinigung mit dem Tao nach dem Tode sich reif machen.

Die Urkunden der geistigen Arbeit von Alt-China, wie Kong-tse sie gesammelt und redigiert hat, bilden die heiligen King (Bücher) des Reiches der Mitte.

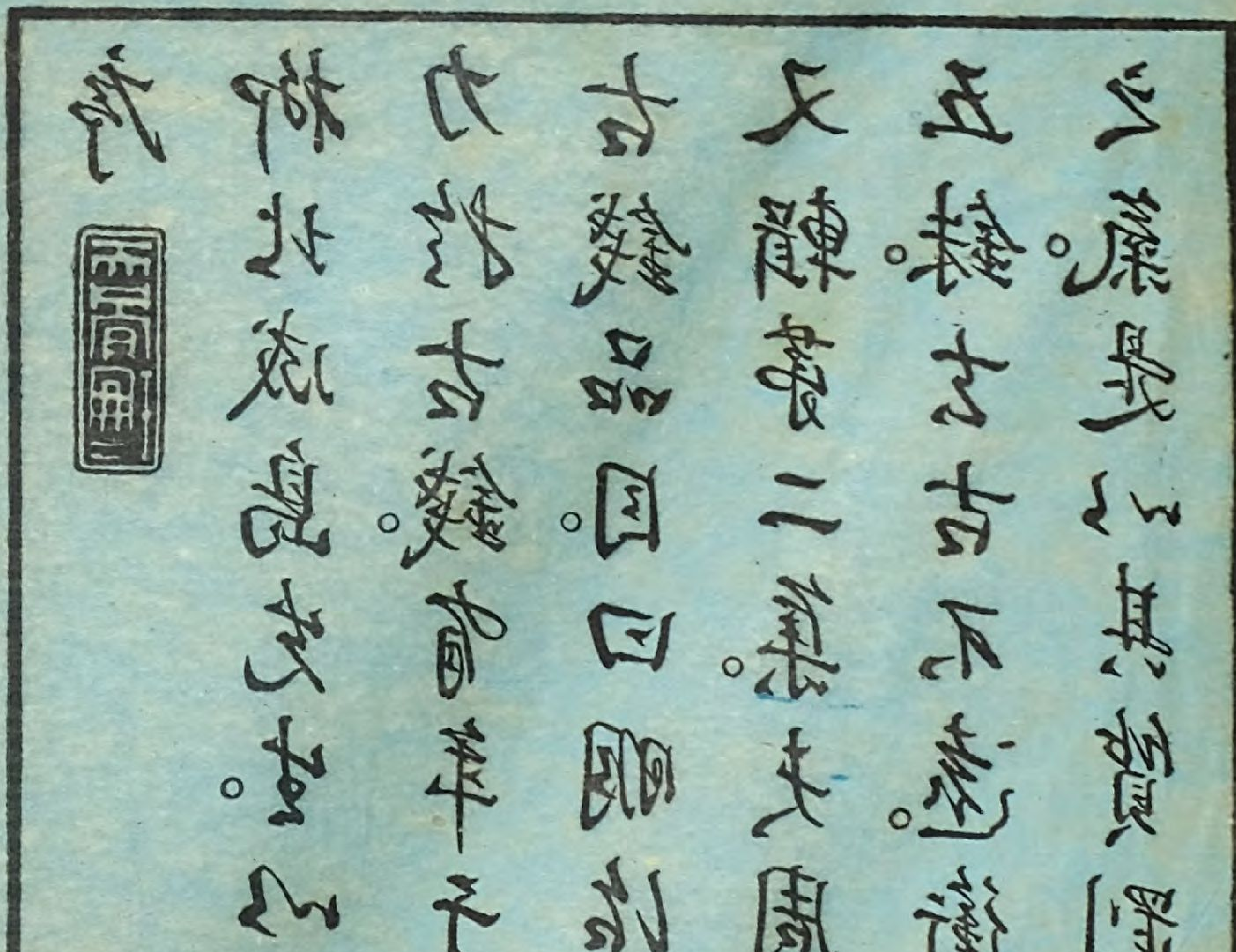
„King bedeutet zunächst einen langen Faden, den Aufzug des Gewebes, die Richtschnur in doppeltem Sinne, und ganz gut und bezeichnend könnten wir es durch Leitfaden übersetzen, der wirkliche Faden sowohl, der uns die Direktion giebt, als auch das Buch, durch welches wir eine Anleitung bekommen sollen. Endlich wird es die Norm, Satzung, ein Buch von kanonischem Ansehen, ein klassisches Buch." (Plänkner a. a. O. IX.) „Die Bücher, welche bei den Chinesen als höchste Autoritäten gelten, sind die fünf King und die vier Schus. King bedeutet die Einschlagefäden eines Gewebes, und seine Anwendung auf litterarische Produktionen entspricht der im lateinischen Worte textus enthaltenen Metapher. Schu bedeutet einfach Schrift." (M. Müller, Essays I, 267.) Hier ist anzumerken, daß die chinesische Sprache unter den einsilbig isolierenden die weitest verbreitete ist, die Beziehung der Wörter zu einander ohne Flexion hauptsächlich durch ihre Stellung und Betonungsweise ausdrücken muß; daß nicht die Laute, sondern die Wörter durch Zeichen (etwa 10 000) schriftlich wiedergegeben werden, was zwar den Ausdruck längerer Begriffsreihen mit wenigen Zeichen ermöglicht, aber auch zu eintöniger Formelhaftigkeit verführte; endlich daß die Buchdruckerkunst in China bekannt und im Gebrauche war, als man in Europa noch lange keine Ahnung davon hatte. Schon 175 v. Chr. ist der Text von chinesischen Autoren, die als Klassiker galten, auf hölzerne Tafeln gegraben worden, von denen man Abdrücke nahm. Am Ausgang des 6. Jahrhunderts n. Chr. kamen hölzerne Stereotypen in Anwendung, gegen das Ende des 10. Jahrhunderts hin waren gedruckte Bücher allgemein. Der Druck mittels beweglicher Lettern dürfte in China schon während des 11. Jahrhunderts aufgekommen sein. Um das Jahr 1200 druckten auch die Japaner bereits ihre Bücher.

Der wesentliche Inhalt der King mag an fünfzehn Jahrhunderte älter sein als der chinesische Reformator. Drei sind an Autorität vortretend: 1) der Yih-king (Y-king), dunkle, nachmals moralisch ausgelegte Andeutungen über Entstehung und Wesen der Natur enthaltend: 2) der Schu-king, welcher die alte, auf Yao zurückgeführte, mit politischen Betrachtungen und moralischen Maximen durchflochtene Reichsgeschichte erzählt; 3) der Schi-king, das nationale Liederbuch, welches um 483 v. Chr. durch Kong-fu-tse seine Schlußredaktion erfahren hat.[5]) Der Schi-king


序

柳北成島先生。以天縱之才。閑力於古錢。有年于茲矣。嚮集錄古錢品目。曰明治新撰泉譜。今又輯第二集。夫周夏邈矣。半兩五銖。去古不遠。衛蓄純古淳厚之氣。是以其質剛堅。而字格適

Genaue Nachbildung einer Seite aus einem chinesischen Buche.



Genaue Nachbildung einer Seite aus einem chinesischen Buche.

— eine Sammlung von 309 Liedern, von welchen 304 aus der Zeit vom 12. bis herab zum 7. Jahrhundert v. Chr. stammen, während fünf Stücke, von noch höherem, aber nicht genau bestimmbarem Alter sind — der Schi-king enthält viel Schönes und er ist eine ganz eigentümliche, durchaus nationale, lyrische Abspiegelung des chinesischen Lebens. Sein Inhalt weist vorwiegend auf eine Zeit zurück, wo China noch aus einer großen Zahl ziemlich selbständiger Vasallenstaaten bestand, welche einen gemeinsamen Oberlehensherrn anerkannten. In den Tagen des Kong-tse war der nationale Liederhort auf etwa 3000 Stücke angewachsen, welche Zahl der sichtende und ordnende Weise auf die schon erwähnte von 309 zurückführte. Keine Frage, dieses Liederbuch, weitaus das beste Resultat der geistigen Kultur Chinas, läßt uns in ein bewegtes, farbenhelles, sinniges Treiben blicken. In klaren, oft majestätisch anschwellenden, dann wieder elegisch trauernden und zuweilen scherzhaft kichernden Liedern und Bildern zeichnet es die Einfachheit, Würde und Anmut des altchinesischen Volkslebens. In erhabenen Strophen wird das Walten der höchsten Himmelsgewalt geschildert, in reizenden Wendungen das Geplauder der Liebe wiedergegeben oder der hohe Wert weiblicher Reinheit und Tugend gepriesen. Das Schmerzgefühl der Armen und Unterdrückten macht sich laut neben den Klagen verratener und gebrochener Herzen. Die alte Reichsgeschichte wird in Romanzen lebendig, der patriotische Eifer erhebt sich mit eindringlichen Mahnungen gegen den staatlichen und sittlichen Verfall, Schranzen und Schmarotzer werden satirisch gegeißelt, Weichlinge und Wüstlinge verwünscht, die Lehren alter Weisheit gnomisch zugespitzt und auch Witz und Humor entfalten mitunter ihre Schwingen.

V. von Strauß hat das Verdienst, uns Deutschen zuerst den echten Schi-king angeeignet zu haben. Auch Rückerts geniale Dolmetschung des großen chinesischen Liederbuches beruhte ja nur auf der lateinischen Version des Jesuitenpaters Lacharme. Strauß hatte die ersten Proben seiner unmittelbar aus dem Chinesischen bewerkstelligten Verdeutschung in den Neuen Monatsheften für Dichtkunst und Kritik (1875, I, 253 fg.) veröffentlicht. Dort stand auch das „Trauerlied über des Gatten Entfernung", welches zeigt, daß im chinesischen Volke reinmenschliche Gefühle zu ergreifend einfachem Ausdruck gelangten:

„Mein Held, welch kriegesfester, oh!
Des Landes allerbester, oh!
Mein Held, der führt den langen Speer
Und vor dem König jagt er her.

Seitdem mein Held gen Osten strich,
Mein Haupt dem Wollenkraute glich.
An Salben fehlt es mir ja nicht,
Doch wem zuliebe schmückt ich mich?

So regn' es nur! so regn' es nur!
Hell kommt daraus der Sonnenschein.
Nach meinem Helden sehn' ich mich;
Süß ist fürs Herz des Hauptes Pein.

Ja, hätt' ich des Vergessens Kraut,
Wohl hinterm Hause pflanzt' ich's ein;
Doch meines Helden dächt' ich stets,
Mög' auch mein Herz voll Wehe sein."

Mit der im Schi-king niedergelegten Volkspoesie hält die spätere Kunstdichtung der Chinesen keine Vergleichung aus. Das Ideal der Mittelmäßigkeit hatte seine Wirkung gethan, d. h. es hatte in einer starren Stabilität seine Verwirklichung gefunden. Wie die Gesamtbildung, wie alle litterarische Thätigkeit, so wurde auch die Dichtung Sache der bloßen Konvenienz, unterworfen einem geisttötenden Formelzwang, einem dürren und lästigen Zeremoniell. Die Litteratur hat unermeßliche Massen von beschriebenem und bedrucktem Papier aufgehäuft, aber geschaffen eigentlich sehr wenig. China, die verwirklichte Idee des Polizeistaats, war unter dem Druck bureaukratischer Despotie so verkommen, daß das gesamte chinesische Staatsleben im Frieden und Krieg zumeist nur noch einer traurigen Komödie gleichsah. Das Land zeigt recht klärlich, wohin das sogenannte patriarchalische, auf die väterliche Gewalt basierte Staatsprinzip zuletzt führe. Die Kinder sind herangewachsen, und weil man sie trotzdem seit 2000 Jahren als Kinder behandelte, sind sie nahe daran gewesen, in greisenhafte Kindischkeit zu verfallen, als die häufiger und immer häufiger eintretende Berührung mit der europäischen Kultur sie aus der Erstarrung aufrüttelte. Diese Aufrüttelung war als eine gewaltsame, zunächst durch Engländer um ihres abscheulichen Opiumgifthandels in gewissenlosester Weise erzwungene, den Chinesen anfänglich äußerst widerwärtig und verhaßt. Allein sie waren klug genug, einzusehen, daß sie sich der Übermächtigkeit der Europäer nur mit den Mitteln und Werkzeugen der europäischen Zivilisation zu erwehren vermöchten. Diese Einsicht trieb sie aus ihrer vielhundertjährigen Abgesperrtheit heraus und brachte sie in von Jahr zu Jahr mehr und mehr sich vervielfältigende Verbindung mit Europa. Der Einfluß dieser Verbindung auf das Kulturleben Chinas dürfte sich bald bemerkbar machen.

Als Norm- und Formgeber der chinesischen Kunstpoesie, welche beim Mangel einer Heldensage auch kein Epos erzeugen konnte, gelten die beiden Poeten Tu-fu und Li-thai-pe, deren Lebenszeit in das 8. Jahrhundert n. Chr. fiel.[6] Besonders berühmt ist der erstere, dessen zahlreiche Gedichte, vorwiegend beschreibender Natur, in den Jahren 1059 und 1065 zuerst gedruckt wurden und noch jetzt der ausgebreitetsten Popularität genießen. Die durch Tu-fu und Li-thai-pe eingeführte metrische Gesetzgebung und Poetik gilt noch heutzutage, und das Formale derselben besteht hauptsächlich darin, daß jeder chinesische Vers einen vollständigen Sinn einschließen muß, daß das Übergreifen des Sinnes aus einem Vers in den andern durchaus untersagt ist und daß neben der Silbenmessung auch noch der Reim beobachtet wird. Der bis zum äußersten getriebene Regelnzwang, welcher in der Litteratur herrschend wurde, that indessen der Hervorbringung keinen Abbruch, und die Lust, Verse zu machen und Bücher zu schreiben, schien mit der Schwierigkeit nur zu wachsen, wozu noch der Sporn kam, daß in China die litterarische Thätigkeit und Auszeichnung von jeher im größten Ansehen stand, zu den höchsten Ämtern befähigte und noch befähigt. Deshalb ist auch der Held in den zahllosen chinesischen Romanen und Novellen, welche Gattung poetischen Schaffens im neuen China vornehmlich gepflegt wurde, meistens ein Litterat, der vor allem darnach trachtet, die Staatsexamina mit Ehren zu bestehen und den Doktorhut zu erwerben, um dann seine kleinfüßige Schöne heimführen zu können, die übrigens ihre Ansprüche nicht allzuhoch spannt, indem sie es sich gewöhnlich gefallen läßt, daß ihr Geliebter neben ihr, der seine Herzensflamme geweiht ist, auch noch irgend ein zweites Mädchen heiratet, welches ihm von seinem Vater oder vom Kaiser zur Gemahlin bestimmt ist.

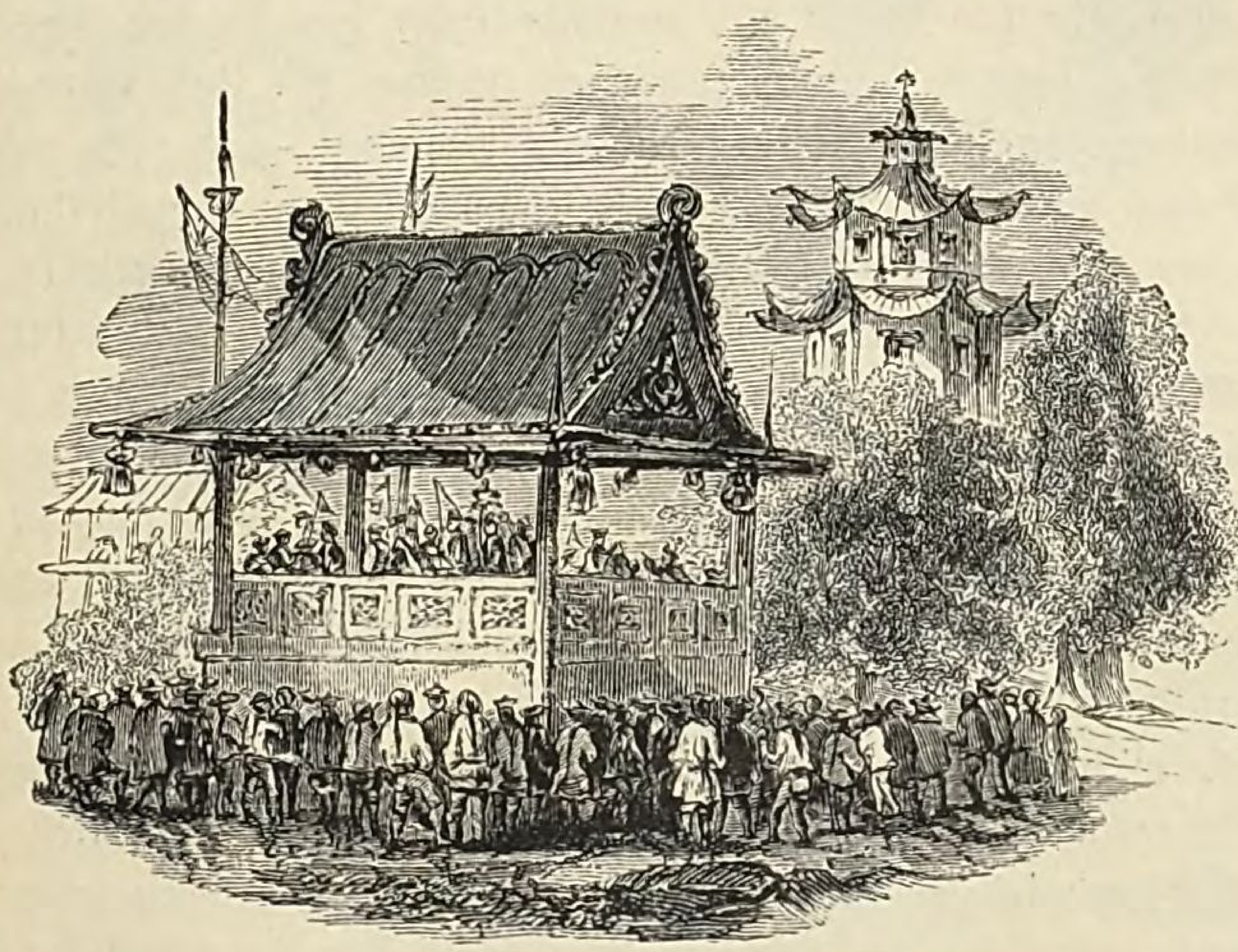
Die Liebe ist in China zwar sehr sentimental, aber daneben auch höchst praktisch und sie weiß die Forderungen des Herzens ganz wohl mit den Bedingungen einer Staatscarrière in Einklang zu bringen. Übrigens ist es auffallend, wie sehr die chinesische Novellistik an unsere eigenen sozialen und geselligen Formen erinnert. Die Theevisiten und Punschgelage, das akademische Leben mit seinen Trinkgesetzen, die Doktorhüte und Staatsprüfungen, die Posteinrichtungen, die Hofzeitungen, die Besuche und Kränzchen, die wohlgeölte, es mit den Mitteln zur Erreichung eines Zweckes nicht eben genau nehmende Moral, das Herrendienern und Protektionswesen, die ängstliche Rücksicht auf das Herkommen, und das Heucheln und Schmeicheln, Lügen und Betrügen, die Unterthänigkeit nach oben und die Hochfahrt nach unten, die gesellschaftliche Fäulnis und der konventionelle Firnis, die sittliche Korruption und die gewissenhafte Beobachtung des Anstands, das Haschen nach Genuß und Effekt, die Nichtigkeit der Männer und die Hohlheit der Weiber, die Verzweiflung der Armut und der Übermut des Geldes — tout comme chez nous. Auch im Stil und in der Form geben uns die chinesischen Namen vielfach Bekanntes, z. B. die in den Text eingewebten Verse, die Einteilung in Kapitel, die Motti. Die Erfindung ist indessen in diesen Darstellungen meistens arm, die Verwickelung gekünstelt, die Katastrophe prosaisch, es fehlt an der geistigen Durchdringung und Vertiefung des realistischen Stoffes. In Versen sind nur wenige ältere Romane verfaßt, wie Hoatsian (das Blumenblatt). Großen Ansehens erfreuen sich die aus verschiedenen Zeiten stammenden und ungleichwertigen Erzählungen der Sammlung Lung-wei-pi-schu, daraus Li-wa, verfaßt von dem angesehenen Pai-Hsing-Tsian, angeführt sei (deutsch im Magazin für Litteratur 1894, Nr. 3 u. 4). Nach dem zu schließen, was v. d. Gabelentz von dem Sittenroman King-Phing-mei sagt, verbindet sich mit der Kunst getreuer Sittenschilderung auch wüst-naturalistische Verirrung in die Gebiete des Schmutzes. Am bekanntesten ist unter uns der von Rémusat unter dem Titel Les deux cousines (deutsch unter dem Titel: Die beiden Basen, 1827) ins Französische übertragene Roman Yu-Kiao-Li geworden, welcher in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts geschrieben ist und die Schicksale des Dichters und Gelehrten Sse-Yup und der Jungfer Hung-Ju erzählt. Die eingestreuten Genrebilder aus dem chinesischen Leben übertreffen an Interesse die Haupthandlung weit. Was man in der chinesischen Romandichtung durchaus vermißt, ist eine reiche, schöpferisch gestaltende Phantasie; der chinesische Novellist erzählt viel zu trocken, ich möchte sagen, viel zu historisch, er kommt nie über die Konvenienz hinaus, und darum sind auch seine Helden so ordinäre Bursche, seine Heldinnen so hölzerne Anstandsdamen. Eine Sammlung von chinesischen Novellen besitzen wir in den Contes chinois, trad. par Davis, Thomas, d'Entrecolles, Paris 1827 (deutsch 1827). Davis übersetzte den Roman Hoakieutschuan (die glückliche Vereinigung), darin alle die Hindernisse und Kabalen geschildert werden, die ein braver Student und seine Geliebte bis zur glücklichen Vereinigung zu bestehen hatten.

Freier bewegt sich die Einbildungskraft der Chinesen in ihrem Drama, aber leider meist nur spektakelnd oder possenreißerisch. Ihre Litteratur zählt eine Menge von Schauspielen, allein ihre dramatische Kunst befindet sich trotzdem noch in der Kindheit. Ihre Theater sind auf Pfählen erbaute Baracken, die Gesichter der Schauspieler dick mit allerlei Schminke überschmiert, das Orchester spielt unisono, es fehlt an scenischem Apparat. Soll die Öffnung einer Thüre dargestellt werden, so macht

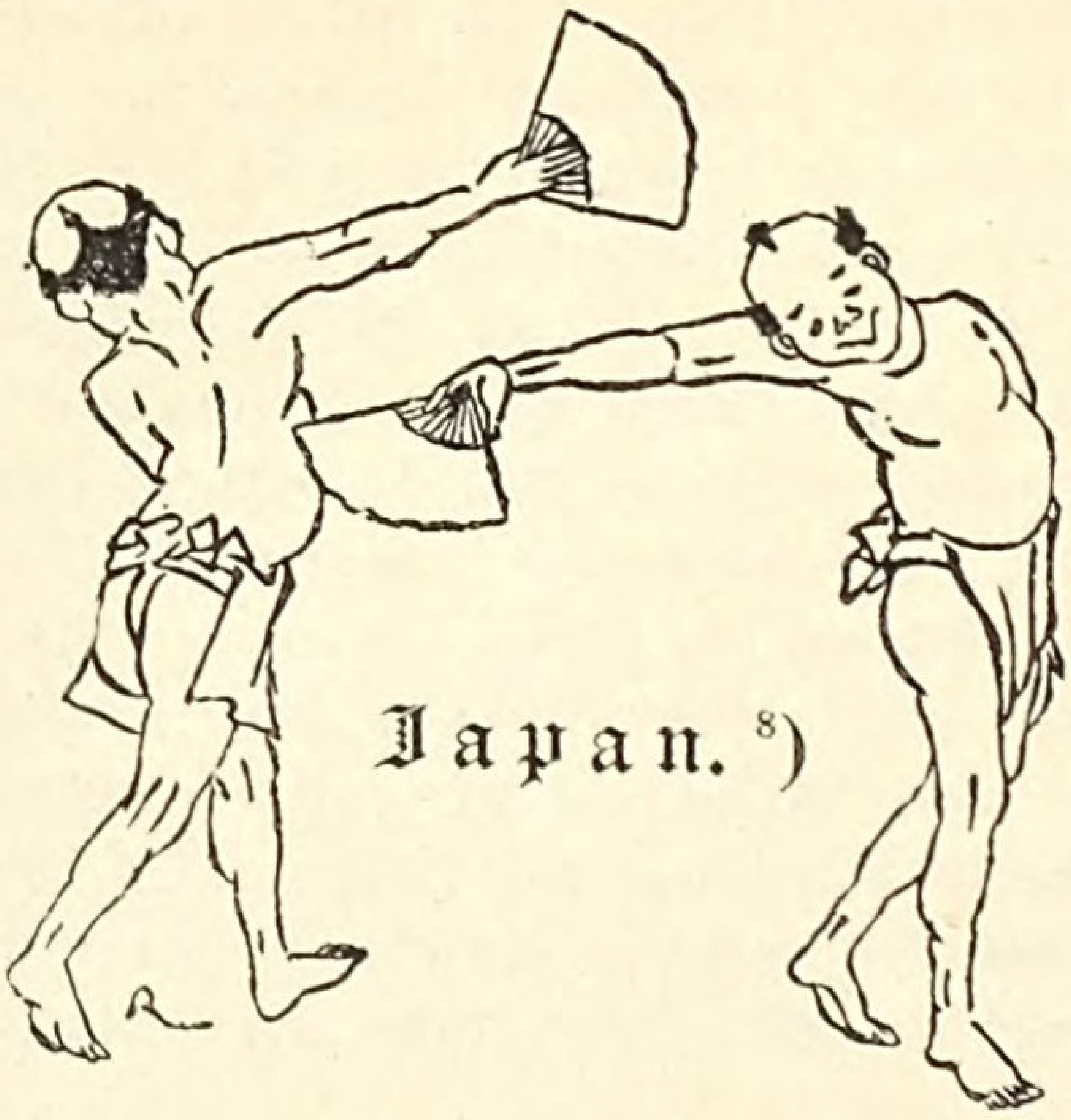
der Schauspieler eine Gebärde, als öffne er die Flügel derselben; aus einer Bewegung der Schenkel eines Helden muß der Zuschauer erkennen, daß derselbe zu Pferde gestiegen sei; mit der Erscheinung von Dämonen und Gespenstern, mit der Darstellung geschichtlicher Auftritte, Schlachten u. s. f. wird ein gräßlicher Lärm verführt. Neuestens scheint sich die Schauspielkunst in China jedoch gehoben zu haben, wenigstens den Berichten Lays zufolge, der besonders die Pracht der Gewandung und die Richtigkeit der Mimik rühmt.[7]) Das erste chinesische Drama brachte der Pater Prémare 1731 zu uns herüber und zwar in einer Übersetzung, welcher er den Titel L'orphelin de Tchao gab. Nach diesem Stücke hat Voltaire sein Schauspiel L'orphelin de la Chine gearbeitet. Erst hundert Jahre nach Prémare lehrte der Engländer Th. Davis die Europäer das erste chinesische Trauerspiel kennen (The Sorrows of Han, 1830). Zwei Jahre später übersetzte Saint-Julien das Drama Hoei-tan-ki, d. i. die Geschichte des Kreidekreises, ins Französische, wonach später Wollheim da Fonseca eine Verdeutschung gab. Dieses berühmte Schauspiel, welches etwa um 1350 gedichtet worden, ist für die chinesische Dramatik kennzeichnend. Es kann als ein Sensationsstück, als eine dramatisierte Kriminalnovelle charakterisiert werden. Die Heldin heißt Hai-tang, aus Armut und auf Drängen von Seiten ihrer Mutter erst Sängerin und Tänzerin in einem Tingeltangel, hierauf die zweite Frau des angesehenen Herrn Ma, welchem sie einen Sohn gebiert. Die erste Frau Mas vergiftet mit Hilfe ihres Liebhabers, des Gerichtschreibers Tschao, den Ma, will auch die Hai-tang zu Grunde richten und sich des Kindes derselben bemächtigen, um die Erbschaft des Vergifteten an sich zu bringen. Sie klagt die Hai-tang als Mörderin an und diese wird in erster Instanz verurteilt, in zweiter aber freigesprochen. — Der Franzose Bazin brachte in seinem Théâtre Chinois (1838) eine Übertragung von vier chinesischen Schauspielen, welchen er noch die Übersetzung des berühmten Dramas Pipa-ki (die Geschichte einer Laute) folgen ließ. Davis spricht davon, daß die chinesische Litteratur 200 Bände Schauspiele von 187 Dichtern besitze, und Bazin giebt an, daß nur in der Zeit von 1260 bis 1333 n. Chr. in China 81 dramatische Dichter geblüht hätten, welche mitsammen 564 Stücke verfaßten. In unseren Tagen hat uns ein wissender Chinese selber, der General Tscheng-Ki-Tong, welcher längere Zeit in Europa verbrachte, in seinem französisch geschriebenen Buche Le théâtre chinois (1886) dankenswerte Aufschlüsse über das Theaterwesen seines Vaterlandes gegeben, indem er es mit dem Frankreichs verglich. Er sagte unter anderem: „Das französische Theater ist zweifelsohne viel entwickelter als das unsrige, aber dieses ist älter. Bei uns in China blühte die dramatische Kunst, als sie in Frankreich noch nicht existierte. Unsere Bühneneinrichtungen befinden sich noch auf dem Fuße vergangener Zeiten und huldigen nicht der modernen Mode, unsere Schauspieler erlernen in keinem Konservatorium die Kunst, schön zu sprechen, und unsere Schauspielerinnen — es giebt keine.“ (Die Frauenrollen werden nämlich auf der chinesischen Bühne von Knaben und Jünglingen gespielt.) Weiterhin belehrt uns Tscheng-Ki-Tong, daß in China das Drama zu seinem Hauptzweck „die Förderung der Tugend“ habe und daß Schlüpfrigkeit und Zotenhaftigkeit streng von der Bühne verbannt seien, wobei er und zwar sehr mit Recht einen höhnischen Seitenblick auf das französische Theater wirft und zu dem Schlusse kommt: „Nichts fehlt unserer Bühne, um sich mit der abendländischen vergleichen zu können, als — der betrogene Ehemann.“

Die gelehrte Litteratur Chinas ist zu einem riesigen Umfang angeschwollen. In zahllosen Bibliotheken sind naturhistorische, mathematische, astronomische und medizinische Bücher aufgestapelt, der encyklopädische Fleiß der chinesischen Gelehrten ist unermüdlich, und im vorigen Jahrhundert wurde der Druck eines Werkes begonnen, welches eine Auswahl der Litteratur in allen Zweigen enthalten und zu 180,000 (?) Bänden anwachsen soll. Sehr gerühmt wird die Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit der Chroniken und Annalen, welche die Chinesen besitzen, und als Historiker stehen unter ihnen insbesondere Sse-ma-thsian (um 100 v. Chr.), Sse-ma-tsching (um 1050 n. Chr.) in Achtung. Die Litteraturhistorie wird im Reiche der Mitte mit großer Vorliebe gepflegt, und das beliebteste litterarische Hand- und Hilfebuch, auch von Europäern benützt, ist das von dem gelehrten Ma-twan-lin (um 1300 n. Chr.?) verfaßte. Rémusat bezeichnet das Werk „als eine Bibliothek für sich“ und rühmt die Belesenheit des Verfassers, die Umsicht und den Scharfsinn, womit er das ungeheure Material gesichtet und geordnet habe, sowie die durchsichtige und knappe Darstellung.

Was bis jetzt von neueren Hervorbringungen chinesischer Dichtung in Europa bekannt geworden, zeigt, daß chinesische Poeten noch immer das Erfreulichste leisten, wenn sie sich im Stil und Ton des Schi-king vernehmen lassen.



Chinesisches Theater.



Japan.[8])

In hochbedeutsamem Gegensatze zu China, welches bis auf unsere Tage herab gegen alles Fremde hochmütig sich abzuschließen, ja, im wörtlichen Sinne, sich abzumauern strebte, ist das im äußersten Osten von Asien gelegene Inselreich Japan im Verlaufe des 19. Jahrhunderts immer entschiedener aus seiner früheren Abgeschlossenheit herausgetreten und machte und macht energische Anstrengungen, an der willig, wenn auch keineswegs uneigennützig dargereichten Hand abendländischer Bildung in den Kreis der vorgeschrittensten Glieder der menschheitlichen Familie sich einzuführen. Infolge dessen sind die wechselseitigen Beziehungen zwischen den Unterthanen des Mikado und den Europäern von Jahr zu Jahr häufiger geworden, und nicht ohne Erstaunen und Bewunderung haben die letzteren wahrgenommen, daß das insularische Ostreich von altersher der Sitz einer Zivilisation gewesen, welche in materieller und ideeller Richtung zu sehr achtungswerten Ergebnissen gelangt war. Als feinste Blüte der japanischen Kultur dürfte ein sehr hochgradiges Ehrgefühl zu bezeichnen sein, das gern zum Zweikampfe greift und auch einen ganz eigenartigen Selbstmordsbrauch, das „Harakiri", geschaffen hat. Bei der ungemeinen Begabung der Japaner und bei den mancherlei schroffen Unterschieden, welche sie von ihren mongolischen Rassegenossen, den Chinesen, trennen, muß es doppelt auffallen, daß sie sowohl die Schriftzeichen als auch die wissenschaftliche Methode und die litterarischen Formen gerade von den Chinesen borgten. Noch mehr, sie haben die ideographische Schrift Chinas beibehalten, auch nachdem sie ein eigenes und zwar phonetisches Alphabet erfunden hatten, das aus 48 Buchstaben besteht und in zweierlei Weise geschrieben und gesprochen wird („Katakana" und „Firagana"). Da nun die Japaner beim Schreiben die chinesisch-ideographischen und die zweiartigen japanisch-phonetischen Schriftzeichen durcheinandermischen, so ergiebt sich schon hieraus, wie schwierig es ist, das Japanische lesen und schreiben zu lernen. Wie die Chinesen schreiben auch die Japaner statt mit Feder und Tinte mit Pinsel und Tusch und zwar von rechts nach links, mit senkrecht von oben nach unten gestellten Zeilen; denn, sagen sie, „die Schrift veranschaulicht des Menschen Gedanken und der Mensch steht aufrecht".

Japan hat in seiner vielhundertjährigen Abgeschlossenheit eine reiche Litteratur

erzeugt, deren Schätze jedoch bislang nur zu einem sehr kleinen Teile in Europa bekannt geworden sind. Die Findung und Ausbildung des dichterischen Stils scheinen ein hohes Alter ansprechen zu dürfen. Die Japaner sagen, daß im 7. vorchristlichen Jahrhundert ein gewisser Sosano Ono-Mikoto das nationale Versmaß, d. h. einen Doppelvers („Uta") von 31 (oder 32?) Silben, erfunden oder wenigstens festgeregelt habe. Der erste Vers des japanischen Distichons, welches stets einen vollständigen Sinn einschließen muß, hat die Aufgabe, den Hörer oder Leser auf die Entwickelung vorzubereiten, welche der zweite bringt. So z. B. in der Klage einer Mutter beim Tode ihres Kindes:

„Warum hat der Hauch des Windes die Blüten entführt
Und die Blätter des Baumes geschont?"



Japanische Prinzessin.
Illustration des Malers Yosaï zu einem japanischen Roman.
(Gonse, Art japonais. Paris, Maison Quantin.)

Gewiß ist, daß schon in den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung in Japan eine reiche Lyrik in ihren verschiedenen Auszweigungen blühte, und als kennzeichnend für die Stellung der Frauen in der japanischen Gesellschaft muß erwähnt werden, daß in dem zahlreichen Chor der älteren und neueren Dichter auch gar manche Dichterin sich findet. Schon zu Anfang des 3. Jahrhunderts hat sich Soto-Ori-Ime, die Gemahlin des Kaisers Inkyo, als Odendichterin bekannt gemacht. Die volkstümlichste dichterische Äußerung war und blieb das in Distichenform sich bewegende Lied in allen seinen Gattungen, ernst- und scherzhaft, erotisch, didaktisch und satirisch. Es ist viel Gefühl und Geist in dieser Lyrik, und die Liebeslieder sind voll Zartheit und feiner Wendungen, wie gar hübsch das nachstehende, von H. Meltzl wortgetreu aus De Rosnys Anthologie japonaise übertragene Uta zeigen kann:

„Ach, mehr als du hat wohl Bestand
Der Wind, der übers Heideland
Von Ina weht und Arima,
Mehr Treue, als bei dir ich sah —
Und dennoch hab' ich stets vergessen,
Zu dir die Liebe zu vergessen."

Die Japaner besitzen verschiedene Sammlungen der Erzeugnisse ihrer nationalen Lyrik. Zu den ältesten zählen Man-jo-sju, die zehntausend Blätter, angeblich durch den Prinzen Moroja († 757) veranlaßt, und Kokinshu (Sammlung von Altem und Neuem), dem gefeierten Dichter Tsurajuki (905) zugeschrieben; aber die populärste heißt Hyak-nin-isju (Hundert Dichter), welche Anthologie man im fürstlichen Palast wie in der bäuerlichen Hütte findet, in prachtvoll illustrierten wie in ganz wohlfeilen Ausgaben. Alt und jung führt diese Lieder und Sprüche im Munde.

Vor der chinesischen Poesie hat die japanische den Vorzug, daß sie versuchte, auch epischen Anforderungen im strengeren Sinne des Wortes gerecht zu werden. Namentlich mittels eines um 1183 von Ikinaga verfaßten Heldengedichtes, dessen Titel Feike-mono-gatari (Geschichte der Feike-Dynastie) freilich schon andeutet, daß hier ein Werk vorliege, welches nicht so fast mit Hervorbringungen echt epischer Dichtung, also etwa mit den homerischen Gesängen, als vielmehr mit unseren mittelalterlichen Reimchroniken Ähnlichkeit haben müsse. Ikinagas erzählende Leistung füllt nicht weniger als 12 Bände. Der Inhalt sei durch blinde Rhapsoden, Seobuts geheißen, unter dem Volke verbreitet worden. Die Erzählungskunst in Prosa hat in Japan viele und zwar sehr langatmige Pfleger und eine Menge von geduldigen Lesern gefunden. Die Stoffe wurden gern Überlieferungen von den Kämpfen entnommen, welche mächtige Adelsgeschlechter im 12. Jahrhundert um die Oberherrschaft führten; so in Mina-moto, geschrieben von der Hofdame Murasaki Schikibu; so in den aus dem 17. Jahrhundert stammenden Chroniken des Helmkrieges; so in der mit Liedereinlagen versehenen gar anmutigen Erzählung Die Musikfolter Akoyas (übersetzt von Junker von Langegg, siehe Mag. f. d. Lit. d. Ausl. 1888).

Das Geschlecht der Hei-shi war von seinen Feinden dem Untergange nahe gebracht worden. Einer der letzten Sprossen desselben, Kage Kigo, von dem siegreichen Feind ruhelos verfolgt, flüchtete sich in Höhlen. Sein wechselndes Versteck kannte nur seine Geliebte Akoya. „Diese wurde daher verhaftet, um ihr das Geheimnis zu entreißen. Ein milder, menschenfreundlicher Richter, statt sie foltern zu lassen, legte ihr verschiedene musikalische Instrumente vor und verhörte sie während des Spieles. Doch das treue Mädchen bestand mit heldenmütiger Selbstbeherrschung die gefährliche Probe; kein Schwanken in Takt und Tonreihe, kein Mißton wurde zum Verräter ihrer angstgequälten Seele. Die doppelsinnigen Antworten, welche sie im Liede gab, bewährten das Geheimnis, ohne die Wahrheit zu verletzen. Der Richter, welcher in ihrem Herzen zu lesen verstand, entschied für ihre Unkenntnis des Versteckes ihres Geliebten und entließ sie der Haft." Kage Kigo starb mehrere Jahre nachher Hungers in einer Höhle, die heute noch als „Loch des K. K." bezeichnet wird.

Es gibt historische Romane, wie den hochberühmten: Vasallentreue von Chikamatsu Monzayemon, im 18. Jahrhundert verfaßt (deutsch von Junker von Langegg 1880), erotische (Die Liebesabenteuer von Otaba Tansitsi), moralische (Die sieben glücklichen und die sieben unglücklichen Dinge, 5 Bde.), allegorische (Die sechs Wandschirme in Gestalten der vergänglichen Welt, deutsch von Pfizmeyer), und der hoch angesehene, umfangreiche Faku-ken-den (die Geschichte der acht Hunde) von Bakkin. Auch an Märchen und Novellen ist ein ungemeiner Reichtum vorhanden, aus welchem Mitford in seinen Tales of old Japan in englischem Gewande eine Lese mitgeteilt hat, die neben dem poetischen Interesse besonders auch das kulturgeschichtliche anregt und befriedigt.

Japan hat dramatische Spiele, aber von einer dramatischen Litteratur läßt sich kaum sprechen, obzwar uns die Titel verschiedener Schauspiele bekannt geworden sind. Die öffentlichen Theater — sie heißen noch jetzt Grasplätze („Schiba-i"), weil früher auf Wiesen und in Baumgärten gespielt wurde, bis nach den einen Nachrichten im Jahre 1624 ein gewisser Saruwaka Kanzaburo in Yedo das erste Schauspielhaus eröffnete, während nach andern eine Frau O-knei Kabuki 1467 in Kiyoto die erste Bühne aufschlug, — also die öffentlichen Theater zu besuchen, widerspricht dem guten Ton. Die vornehmen Herren lassen die Komödianten in ihre eigenen Häuser kommen und sich dort vorschauspielen. Für die Menge ist der Theaterbesuch eine Hauptergötzlichkeit, welche mit großer Geduld durchgekostet wird. Denn die Vorstellungen währen „von der Stunde des Hasen bis zur Stunde des Affen", d. h. von der sechsten Morgenstunde bis zur sechsten Abendstunde. Die Stücke selbst sind nur lose verbundene Reihenfolgen von dramatischen Bildern; die Scenerie fand erst mit dem 16. Jahrhundert stärkere Berücksichtigung. Da die Vorführung derselben und die Wechselreden mit Musik, Gesang und Tanz durchsetzt sind, so kann man die japanischen Schauspiele füglich Melodramen oder geradezu Opern nennen. Die Japaner haben dafür die Bezeichnung Nô, und ihre Litteraturgeschichte gibt an, daß die japanische Oper tausend Jahre älter sei als die europäische; denn schon um das Jahr 586 (n. Chr.) habe in Japan der Dichter und Musiker Hada Kawakatsu nicht weniger als 33 musikalische Dramen geschrieben. Das Nô unterscheidet sich übrigens von den andern dramatischen Dichtungen dadurch, daß es vorwiegend kurze Scenen aus der Mythologie bietet. Unter den alten lyrisch-dramatischen Erzeugnissen steht in höchstem Rufe Takasagono Utai (die Gattenföhre von Takasago). Die Liebesabenteuer des Helden Yoschi-Tsune stellte im 16. Jahrhundert die Dichterin Ono-no-Otsu dar. Dem Preise opferwilliger Gastfreundschaft diente das Spiel Hashi-no Ki (Zwergbäume, deutsch von Junker von Langegg) aus dem 17. Jahrhundert, worin der Chor die die Scenen verbindende Erzählung giebt. Schließlich sei erwähnt, daß in Japan wie in China die Bühne neben dem Edlen und Erhabenen auch das Grausige und ohne Scheu das Schmutzige bringt.

Indien.

Wenn der weit mehr dem Verstand als der Einbildungskraft entsprungene Quell der chinesischen Poesie bald zu starrer Mechanik gefror, ohne sich frische Zuflüsse zu eröffnen, zu unmächtig, die beengenden Dämme philisterhafter Stabilität, innerhalb welcher er gefesselt ward, zu durchbrechen, und zu selbstgenügsam, um diese Beschränkung auch nur zu fühlen: so erwartet uns dagegen im alten Indien die außerordentlichste Macht und Pracht der Phantasie, welche sich aller Formen der Dichtung bemächtigt, im Heldengedicht, im Schauspiel, in der Lyrik und Didaktik schöpferisch auftritt, dabei aber in schrankenlosester Willkür Himmel und Erde, Göttliches und Menschliches in ein sinnverwirrendes Getümmel zusammenwirft, in welchem die Menschen zu Göttern, Götter zu Menschen, Pflanzen zu beseelten Wesen, Elephanten und Affen zu denkenden und bewußt handelnden Personen werden. Die behäbige Ruhe Chinas macht in Indien einer maßlosen Beweglichkeit Platz, und wenn dort die verständige

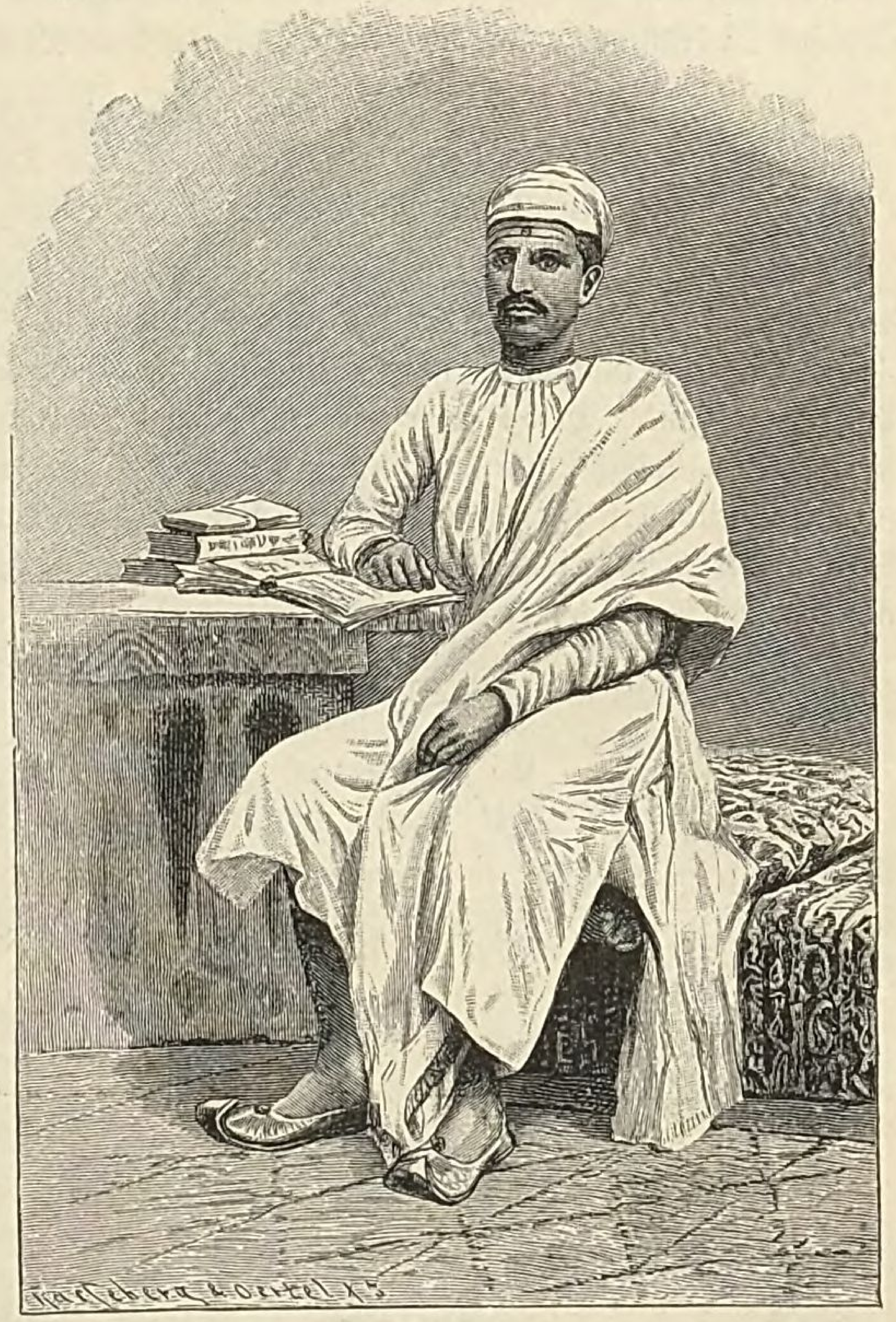
Nüchternheit, welche den Grundcharakter von Land und Volk bildet, gar bald in Eintönigkeit und Kleinlichkeit überging, so reißt uns hier eine rastlose Bewegung in einen betäubenden Rausch, in eine atemlose Phantastik hinein, welche zwischen dem Schönen und Unförmlichen, dem Erhabenen und Gemeinen, Anmutigen und Ungeheuerlichen unsicher umherschwankt und nur selten der Einbildungskraft Ruhe gönnt, um sich an das Herz zu wenden und aus dessen stürmischen Tiefen einzelne Perlen zu Tage zu fördern. Aber gerade dieses, gerade der Umstand, daß der altindische Geist mitten im Taumel der ausschweifendsten Phantasiethätigkeit sich oft plötzlich zu fassen, zu zierlichen Formen, zu goldhaltigen Gedanken zusammenzudrängen vermag, ohne dabei auch nur einen Augenblick seiner schöpferischen Kraft verlustig zu gehen, ist ein kräftiger Beweis seines Reichtums, seines Wertes. Die maßvolle Schönheit, die plastische Dichtigkeit und Rundung, welcher wir bei den Werken der Griechen begegnen werden, konnte er freilich nie erringen und mußte deshalb vom erhabensten Schwung immer wieder zu gestaltloser Zerflossenheit, zu nebelhaftem Unsinn herabsinken, wie eben alle Freiheit, die sich selbst nicht zu beschränken weiß, in Anarchie verläuft. Größe und Erhabenheit, selbst inniges Herzensleben vermag auch die Anarchie zu erzeugen, aber reine Schönheit ist ohne Maß und Gesetz unmöglich. Die Freiheit der indischen Phantasie ist eine anarchische, die der griechischen eine gesetzmäßige.


Älteste indische Schriftzeichen.

Die Sprache, in welcher die Geisteserzeugnisse des alten Indiens verfaßt sind, ist das Sanskrit, d. h. die heilige, die vollkommene Sprache, welche seit den Zeiten, in welchen das Land von den siegreich nach Osten vordringenden Mohammedanern unterjocht wurde, eine tote, d. h. nicht mehr im gewöhnlichen Leben gebrauchte und verstandene Sprache ist und nur von den Brahmanen erlernt wird, damit sie die heiligen Schriften verstehen. Ein Hauptast des großen indogermanischen Sprachstamms, ist sie mit der altpersischen, gotischen, griechischen, lateinischen und litauischen Sprache verwandt und die Mutter einer Masse von Volksdialekten, die jetzt in Indien gebräuchlich, von der Schriftsprache aber oft so verschieden sind, daß in manchen Gegenden Sanskritinschriften ohne weiteres für unentzifferbar gelten. Aus dem Reichtum, der Geschmeidigkeit, Vielseitigkeit und dem wohlgeregelten Bau dieser Sprache hat man, auch abgesehen von den in derselben verfaßten Schriftwerken, mit Recht auf die hohe Kultur des alten Indiens geschlossen, bevor dieselbe durch die mohammedanische Invasion und Bejochung in ihrer ferneren Entwickelung nicht nur gehemmt, sondern auch in Verwilderung aufgelöst wurde[9]). Von dieser Bildung geben außerdem die zahllosen Ruinen Ostindiens und seiner Inseln Zeugnis, sowie die Nachrichten, welche sich bei Herodot, Arrian und andern Schriftstellern der Griechen, bei den ältesten arabischen Dichtern und in den Berichten alter Seefahrer und Reisenden, Vasco de Gama, Marco Polo und anderer, finden. Ganz zweifellos aber wird das Vorhandensein einer hohen Bildung im alten Indien durch den großen Litteraturschatz, dessen Fülle in Europa zuerst durch die reiche Sammlung von Sanskritschriften bekannt wurde, welche der verdienstvolle Colebrooke i. J. 1816 nach England brachte; dieser Schatz ist seither von Jahr zu Jahr europäischen Augen mehr und mehr erschlossen worden.

Mit dieser erweiterten Kenntnis befestigte sich die schon geäußerte Ansicht, daß

über alle geistige Thätigkeit Alt-Indiens die Phantasie eine wahrhaft zügellose Oberherrschaft führte. Daher auch in der indischen Litteratur die ganz unverhältnismäßige Begünstigung der poetischen Formen auf Kosten der Prosa, eine so weit gehende Begünstigung, daß nicht nur die heiligen Schriften der Inder, sowie ihre Gesetze, ihre Sagen zum weitaus größten Teil in Versen geschrieben sind, sondern auch ihre Lehrbücher der Grammatik, Geschichte, Mathematik, Medizin und Geographie, während ihre Philosophie geradezu Lehrdichtung ist. Ihre ganze Kulturarbeit verwandelte sich in Poesie, deren formale Ausbildung darum auch eine beispiellose gewesen. Keine andere Sprache, selbst die deutsche nicht, kommt an Anzahl und kunstvoller Mannigfaltigkeit der Versmaße dem Sanskrit gleich. Bei dieser ungezügelten Vorliebe für dichterische Anschauungen und Formen konnte es aber nicht ausbleiben, daß in Indien die Einbildungskraft zu einer krankhaften Üppigkeit vergeilte, welcher zufolge die indische Litteratur — im ganzen und großen, wohlverstanden! — aller Vernunft Hohn spricht und Trotz bietet. Schon die kolossale Willkür, womit die indische Einbildungskraft mit der Chronologie umspringt, kann dies darthun. Die Durchschnittsdauer des Lebens der Frommen und Heiligen beträgt da 80 bis 100 Jahrtausende. Der erste König, der erste Einsiedler und der erste Heilige der indischen Mythengeschichte brachte es sogar zu einer Lebensdauer von 8 400 000 Jahren. (Asiatic researches, IX, 305.) Bei einer solchen mit ganz sinnloser Verehrung für das Altertum verbundenen Hyperbelhaftigkeit ist es nur in der Ordnung, daß die Inder alles bedeutende in unvordenkliche Zeitfernen zurückzusetzen lieben. Nach ihrer Berechnung ist z. B. das Gesetzbuch des Manu ungefähr zwei Milliarden Jahre alt, während die nüchterne europäische Kritik demselben nicht einmal ein Alter von 3000 Jahren zugesteht. Wie dieses Spiel mit Zahlen, so ist auch das indische Spiel mit Begriffen ins Ungeheuerliche, Fratzenhafte gesteigert. Eine Märchenstimmung beherrscht alles. Diese Stimmung ist aus dem indischen Religionsprinzip erwachsen, aus einem Pantheismus, welcher den Unter-



Brahmane aus Jeipur.

schied zwischen Beseeltem und Unbeseeltem, zwischen Mensch, Tier und Pflanze aufhebt und in seiner letzten Konsequenz die Welt überhaupt als einen Schein ansieht, zu welchem sich auseinanderzufalten die göttliche Urkraft (Mahan-Atma, Tad, Aum, das Brahm) nur durch Bethörung vermocht wurde, indem sich in ihr der mythisch als Weltmutter Maja vorgestellte Zeugungstrieb regte. Von der Maja berückend umgaukelt, entfaltete sich das Brahm zur Welt; allein hiermit versündigte sich die göttliche Ursubstanz an sich selbst, folglich existiert die Welt nur unrechtmäßig, folglich existiert sie eigentlich gar nicht: sie ist nur ein Traumbild, ein Phantom. Nachdem sich die indische Weltanschauung zu dieser Abstraktion hinaufgegipfelt, war sie im eigentlichen Sinne des Wortes Weltschmerz, wie in einer Episode des Maha-Bharata ausdrücklich gesagt ist:

„Schmach dem Leben, dem wehvollen, bestandlosen in dieser Welt!
Wurzel des Leids ist's, abhängig, mit Drangsalen erfüllet ganz;
Ein gewaltiger Schmerz haftet am Leben, Leben ist nur Leid!"

Die bittere Wahrheit, daß leben leiden sei, ist freilich nicht allein dem indischen Bewußtsein aufgegangen. Vom Anfang bis zum heutigen Tage haben alle fühlenden Menschen diesen „Weltschmerz" empfunden und haben alle denkenden die Flüchtigkeit und Nichtigkeit des Daseins erkannt. Selbst einer der glücklichsten Sterblichen, die es je gegeben, selbst Goethe hat ganz im buddhistischen Sinne gesagt: „Wir alle leiden am Leben." Von den Dichtern und Denkern aller Zeiten und Völker ist dieses Thema variiert worden. Von den ältesten Poeten des alten Orients bis herab zu einem der jüngsten deutschen (Konrad Krez), welcher als „der Weisheit letzten Schluß" diesen gefunden hat:

„Zuletzt hauchst du den Atem in den Wind —
Ob Gras dein Grab bedeckt, ob Marmorplatten,
Es steht darauf geschrieben: Eitel sind
Die Dinge, und das Leben ist ein Schatten."

Ganz irrig ist, was so oft gedankenlos behauptet worden, daß nämlich die Griechen zu gesund gewesen seien, um den „Weltschmerz" zu kennen. Läßt doch schon Homer seinen Glaukos klagen:

„Gleich wie Blätter im Walde, so sind die Geschlechter der Menschen" —

und Sophokles seinen Odysseus (im Ajax) sagen:

„Ich sehe wohl, wir, die wir leben, insgesamt,
Wir alle sind Scheinbilder, leere Schatten nur" —

gerade so, wie Shakspeare seinen Macbeth:

„Das Leben ist ein Wandelschatten nur."

Den Gedanken des großen britischen Sehers: „Wir sind solcher Zeug wie der zu Träumen" — hat der große spanische, Calderon, zum Thema seines tiefsinnigsten Dramas gemacht: „Das Leben ist ein Traum (la vida es sueño)."

Den Weltschein, den Weltschmerz mählich zu vernichten, ist die Aufgabe der Askese. Aber mit dieser Forderung der Entweltlichung, Entmenschung tritt der Liebetrieb, die Zeugungslust in Konflikt, und so schwankt das indische Bewußtsein und seine Ausprägung in der Litteratur unablässig zwischen Wollusttaumel und Bußqual.

Wie jedermann weiß, machten die Hindu einen Zweig der großen indogermanischen Völkerfamilie aus, zu welcher auch die sogenannten pelasgischen Nationen (Hellenen und Italiker), sowie die Germanen, Kelten und Slaven gehören. Zur Zeit, wo die Indogermanen noch in ihren vermutlichen Ursitzen nördlich von Kabul und dem Pendschab

im Gebirgslande des Hindukusch (Paropamisos) weilten, mögen die nachmaligen Inder, das Sanskritvolk, mit den nachmaligen Baktrern, Medern und Persern, dem Zendvolk, noch einen Stamm gebildet haben. Bei der großen indogermanischen Auswanderung teilte sich dieser Stamm. Das Zendvolk wanderte südwestlich, das Sanskritvolk südöstlich, in das Fünfströmeland (Pendschab) und in das Thalgebiet des Indus, von wo es sich dann weiter in das Gangesgebiet verbreitete. Es ist wahrscheinlich, daß die erobernden Einwanderer den Namen Arier (Arja, Ehrwürdige, Herren, Gebieter), erst im Gegensatze zu den von ihnen unterworfenen Ureinwohnern Indiens angenommen haben. Die Keime ihrer Bildung, ihrer religiösen und sozialen Vorstellungen und Einrichtungen hatten sie aus ihrer Urheimat mitgebracht, aber diese Keime mußten sich nun den neuen Verhältnissen des Volkes analog entwickeln. Die ursprünglich auf einfachen Naturdienst basierten religiösen Anschauungen der Ost-Arier gestalteten sich später zu dem theologischen und sozialpolitischen System des Brahmanismus in dessen verschiedenen Entwickelungsphasen, und diesem Gang folgte das ganze Kulturleben, also auch die Litteratur. An der Spitze derselben stehen die Vedas oder, richtiger gesprochen, steht der Veda, welchen wir daher zunächst ins Auge fassen, um uns sodann der Epik, Lyrik, Dramatik und Didaktik zuzuwenden.

Die vedische Poesie.

Veda bedeutet ursprünglich Wissen.

„Diesen Namen geben die Brahmanen nicht einem Werke, sondern der Gesamtheit ihrer ältesten heiligen Litteratur. Veda ist dasselbe Wort, welches im Griechischen als οἶδα ich weiß, im Englischen als wise, wisdom, to wit, im Deutschen als weise, wissen, Witz erscheint" (Müller). „Veda heißt zunächst allgemein „das Wissen" und bezeichnet bei den Indern speziell das Wissen κατ᾽ ἐξοχήν, das heilige Wissen, die heiligen Schriften" (Kägi).

Später hat das Wort die Bedeutung von Offenbarung erhalten, weil die Inder in den vier Sammlungen vedischer Schriften das geoffenbarte Wissen, das Wissen von Göttlichem, also ihre kanonischen Hauptreligionsurkunden verehren. Diese vier Sammlungen sind 1) der Rigveda (das Wissen der Lieder), 2) der Samaveda (das Wissen der Gesänge), 3) der Yagurveda (spr. Yadschurveda, das Wissen der Opfersprüche), 4) der Atharvaveda (das Wissen der Zaubersprüche).

„Der Rigveda ist der Veda par excellence. Rigveda bedeutet den Veda der Lobgesänge; denn rik, welches vor dem tönenden Anfangsbuchstaben von Veda sich in rig verwandelt, wird von einer Wurzel abgeleitet, welche im Sanskrit preisen bedeutet. Der einzige wirkliche, der wahre Veda ist der Rigveda. Die andern sogenannten Vedas, welche den Namen Veda nicht besser verdienen, als der Talmud den Namen Bibel verdient, enthalten hauptsächlich Auszüge aus dem Rigveda, untermischt mit Opferformeln, Zaubersprüchen und Beschwörungen. Der Yagurveda und der Samaveda dürfen als Gebetbücher bezeichnet werden, welche nach der Ordnung gewisser Opfer eingerichtet und zum Gebrauche gewisser Priesterklassen bestimmt sind" (Müller, Essays, I, 7–8). Als historische Sammlung von Liedern hat der Atharvaveda einige Ähnlichkeit mit dem Rigveda, obzwar in diesen beiden Sammlungen ein ganz verschiedener Geist sich kundmacht. „Denn im Rig weht ein lebendiges Naturgefühl, eine warme Liebe zur Natur, im Atharva dagegen herrscht nur scheue Furcht vor deren bösen Geistern und ihren Zauberkräften; dort stand das Volk eben noch in frischer Selbstständigkeit und Ungebundenheit da, hier ist es in die Fesseln der Hierarchie und des Aberglaubens gebannt" (Weber, Vorlesungen über indische Litteraturgeschichte, 11).

Der Rigveda ist die bei weitem älteste und angesehenste dieser Sammlungen. Er steht den Brahmagläubigen bis auf den heutigen Tag so hoch wie den Juden das alte Testament und den Bekennern des Islâm der Koran. Den ältesten Teil des Veda machen die Mantras (Lobgesänge, Hymnen) aus, durchweg in Versen geschrieben und als Ganzes Sanhita (die Sammlung) betitelt. Diese Sanhita der Mantras enthält in 10 Büchern 1028 Hymnen, welche „an Volumen mitsammen etwa der Ilias und Odyssee gleichkommen" [10]. Auch in dichterischer Beziehung tritt der Rigveda den übrigen Veden weit voran. Denn seine die alten Naturgötter der Arier anrufende und feiernde Hymnik verkündet in erhabener Einfachheit das tiefe Naturgefühl, welches der indogermanischen Rasse schon in ihrer Jugend füllereich zu eigen war und dieselbe auch in ihrem Alter noch nicht verlassen hat. Natürlich muß man zum Genusse dieser urzeitlichen Poesie Sinn und Verständnis für Uraltes und Urwüchsiges mitbringen. Denn die ältesten Vedalieder spiegeln eben die primitiven Anschauungen und Gefühle, sowie die einfachen Sitten eines Hirtenvolkes wider. Ihre Gleichnisse sind zumeist von Stieren, Kühen und Rossen entlehnt. Die Götter werden gepriesen, aber der Preisliedsingende vergißt nicht, naiver Weise ein Äquivalent in Gestalt von Reichtum und anderem Segen sich zu erbitten. So z. B. in dem kurzen Hymnus an die Morgenröte:

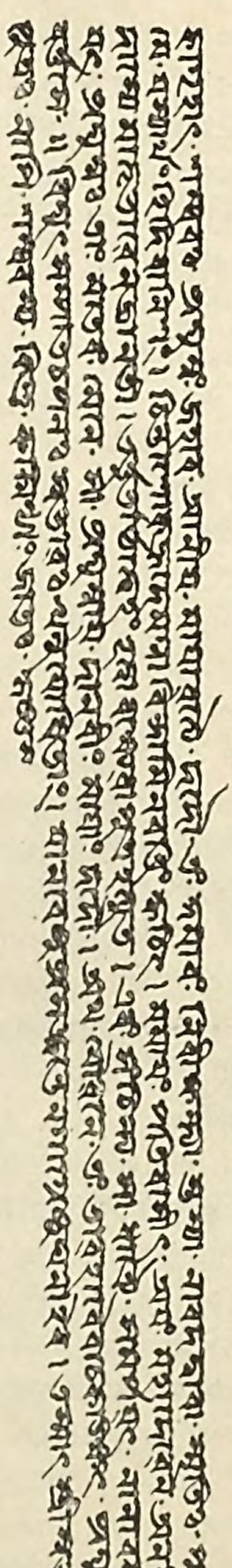
„Auf heil'gen Pfaden, Morgenrot, vom Himmelsglanze komm herab!
Die roten Kühe fahren dich zum Hause hin des Opfernden.
Nah', Himmelstochter, heut' dem Mann, der frommen Segensspruch dir weiht,
Im Wagen ihm, dem glänzenden, dem glücklichen, den du betratst.
Die Vögel, die da fliegen, all' und Menschen und Getier, das kommt,
Wenn du erschienen, Morgenrot, von jedem Himmelsstrich hervor.
Die Nebel scheuchend hat dein Strahl die ganze Welt so licht erhellt;
Um Reichtum bittend preisen dich des Kanva Söhne, Morgenrot!"

Das Alter der vedischen Lieder kann mit einiger Bestimmtheit angegeben werden. Es ist nämlich in denselben niemals des Gangesstromes (der Ganga) erwähnt, selbst in den jüngeren nicht. Sie sprechen nur vom Pendschab, sowie vom Indus und der Sarasvati. Demnach waren zur Zeit, wo die Vedahymnen gedichtet wurden, die Arja noch nicht in das Stromgebiet der Ganga vorgedrungen. Nun ist aber weiterhin gewiß, daß um das Jahr 1300 v. Chr. die Arja schon in festgefugter staatlicher Ordnung im Gangeslande saßen, und ihr Vorschreiten dorthin, ihre Eroberungs- und Besiedelungsarbeit haben sicherlich ein paar Jahrhunderte ausgefüllt. Folglich müssen die vedischen Lieder, welche nur das Pendschab- und das Induslaand kennen, vor dem Jahre 1500 v. Chr. entstanden sein und dürften die ältesten derselben bis zum Jahre 1800 hinaufreichen. Etwas abweichend davon sagt M. Müller: „Die ältesten Hymnen sind zwischen 1200 und 1500 vor der christlichen Zeitrechnung gedichtet. Die Sammlung der vedischen Länder mag um 1100 oder 1200 v. Chr. zum Abschlusse gekommen sein." Einer der merkwürdigsten, obzwar, wie sein Inhalt ergiebt, sicherlich keiner der ältesten dieser Sänge ist der, welchem man die Überschrift Der Anfang der Dinge gegeben hat. In diesem großartigen kosmogonischen Liede tastet das religiöse Bewußtsein von Alt-Indien aus dem Bereiche der Verkörperung von Naturerscheinungen zu Göttergestalten, wovon die meisten der Hymnen des Rigveda zeugen, schon in das Gebiet philosophischer Spekulation hinüber, deren kühner Anlauf in eine skeptische Frage ausläuft.

Ungeheuerlich erscheint die Phantastik des Yagurveda besonders auch in der Schilderung der Wirkung von Opfern und Opfersprüchen und in den Legenden dieses Teiles der

Veden. Von den wenigen sinnigen darunter mag folgende die große Kraft indischer phantasievoller Naturanschauung beweisen: „Die Berge waren zu Anfang geflügelt; sie flogen umher und setzten sich hin, wo sie irgend wollten. Die Erde aber schwankte da hin und her. Indra schnitt den Bergen die Flügel ab und machte dadurch die Erde fest. Die Flügel wurden zu den Gewitterwolken. Darum schwimmen diese immer zum Gebirge hin.“ (L. v. Schröder.)

Die Brahmanen rechnen zur „vedischen“ Litteratur ihres Landes auch noch die aus einer viel späteren Zeit stammenden, in Prosa verfaßten sogenannten Brahmana, d. h. Schriften, welche von dem Brahman, d. h. vom Gebet und Opferdienst handeln und die man demnach Ritualbücher nennen könnte, obzwar sie neben den alten Ritualvorschriften und deren Erklärung ein ungeheures Wirrsal von Reden und Abhandlungen de rebus omnibus et quibusdam aliis enthalten. Ein noch jüngeres Anhängsel der Veden ist der Vedanga, auch Sutra (wörtlich Faden, dann Leitfaden) geheißen, worin die Anleitung zum richtigen Gebrauch der alten gottesdienstlichen Gesänge in knappgefaßte Regeln und mathematische Formeln gebracht worden ist.


Seite aus einer Handschrift der Mahabharata. (K. öffentliche Bibliothek, Stuttgart.)

Die epische Dichtung.

Mit der Göttersage, wie die Veden sie geben, verband sich in dem Maße, in welchem die Eroberung der Gangeshalbinsel durch das Sanskritvolk vorschritt, die Heldensage und aus dieser entwickelte sich das indische Epos. Die Form desselben ist ein eigentümliches Versmaß, das Slokas, welches Metrum von vorherrschend jambischem Rhythmus aus einem Doppelvers (Distichon) von je sechzehnsilbigen Versen besteht, deren jeder in der Mitte durch einen Einschnitt (Cäsur) geteilt wird. Den Gang der Entwickelung des indischen Epos hat man sich dem aller alten Epik entsprechend zu denken. An den ursprünglichen, durch mündliche Überlieferung gewonnenen Kern einer Heldensage schlossen sich allmählich weitere an. Die einzelnen Sagen wurden dann von Rhapsoden weiter ausgeführt und zu epischen Cyklen zusammengearbeitet. Spätere Sänger erweiterten diese Sagen- und Liederkreise nach allen Seiten hin, und in dem Verhältnis, in welchem die echte epische Tradition erlosch, wurden von Sammlern und Überarbeitern in späterer Zeit mehr und mehr Zusätze und Episoden in die alten Gedichte hineingeschoben, oft dem ursprünglichen Inhalt ganz Fremdartiges, ja sogar Widersprechendes. So sind denn auch die zwei berühmtesten Epen der Inder, das Mahabharata und das Ramajana, zu riesenhaftem Umfang angeschwollen; dieses zu 24000, jenes zu 100000 Sloken. Die frühesten Urheber, wie die spätesten Ordner oder vielmehr Verwirrer dieser Heldengedichte sind unbekannt; denn daß das erstere einem gewissen Vjasa, das zweite einem gewissen Valmiki zugeschrieben

wird, ist ganz bedeutungslos, weil der historischen Begründung völlig entbehrend. Sicher dagegen ist, daß dem indischen Epos der abschließende und vollendende Künstler gefehlt hat, wie das griechische (Ilias und Odyssee) ihn gefunden und teilweise auch das deutsche (Nibelungen und Kudrun). Was das Alter der beiden großen indischen Epen angeht, deren wesentlichen Gehalt aus der späteren episodischen Überwucherung desselben herauszuschälen ein Deutscher (Holtzmann: Rama, die Kuruinge) mit kundiger Hand übernommen hat, so reichen ihre Anfänge unzweifelhaft in die frischeste Heldenzeit des Sanskritvolkes hinauf. Namentlich deuten auch Frauengestalten dieser Epik, wie die Sita, die Damajanti und die Savitri, auf eine Zeit, wo die Wertung echter Weiblichkeit noch nicht in üppiger Vielweiberei untergegangen war. Der Kern des Mahabharata ist ohne Zweifel älter als der des Ramajana, weil dort das Urzeitlich-Heroische, hier das Dogmatisch-Hierarchische überwiegt. Wir besitzen aber beide Epen nur in einer Gestaltung, welche nicht weiter hinaufreicht als in die nächsten Jahrhunderte vor Christus, was sich aus der unsäglich breiten, theologisch-hierarchischen Verwässerung des epischen Grundstoffes ergiebt.

Das Mahabharata (das große Bharata, d. i. der große Krieg oder der große Gesang?) erzählt in echtesten und ältesten Bestandteilen die Sage vom Untergange des Heldengeschlechtes der Kuravas durch das Geschlecht ihrer Gegner, der Pandavas. Um diesen, noch dazu in der jetzigen Form des Gedichtes in hierarchischem Sinne entstellten und gefälschten Kern hat sich eine ungeheure Hülse von Episoden angehäuft. Einige derselben sind freilich sehr bedeutend, teils durch dichterische Schönheit, teils durch philosophische Eigentümlichkeit. In der Gattung der ersteren ragen vor allem hervor das außerordentlich zarte und herzinnige, nach dem Namen seiner Heldin betitelte Gedicht von der Savitri (deutsch von Rückert, von Höfer und von Holtzmann) und das kleine Epos von Nalas und Damajanti (deutsch von Kosegarten, Bopp, Rückert, Meier, Holtzmann), von welchem A. W. Schlegel ohne Übertreibung geurteilt hat, daß es an Pathos und Ethos, an hinreißender Gewalt der Leidenschaften wie an Hoheit und Zartheit der Gesinnungen schwerlich übertroffen werden könne.[11]) Die weitaus bedeutendste der philosophischen Episoden des Mahabharata ist die Bhagavadgita, welche zwar auf eine höchst barocke und geschmackwidrige Weise dem Heldengedichte dergestalt einverleibt worden, daß das in achtzehn große Abschnitte zerfallende Gedicht im Angesicht der beiden in Schlachtordnung gestellten und zum Angriff bereiten Heere vorgetragen wird, allein an und für sich alle Achtung verdient.[12]) Die Bhagavadgita, in Indien fast so hoch angesehen wie die Vedas, trägt in einem ernsten, gehaltenen und einfachen Stile die Lehre von der Unwandelbarkeit des Einen und Ewigen und von der Nichtigkeit der zeitlichen Erscheinungen vor. Sie gewährt demnach eine vollständige Übersicht der höheren indischen Religionsansichten und ist als eine Hauptquelle dieser uralten Metaphysik zu betrachten, weswegen ihr auch in Europa große Aufmerksamkeit zuteil wurde.

Als kurze Probe stehe folgende Schilderung eines echten Weisen und Frommen hier nach Fr. Schlegels Übersetzung:

„Wie am windlosen Ort ein Licht, nicht sich bewegend, dies Gleichnis gilt
Von dem Frommen, der sich besiegt, nach Vollendung des Innern strebt.
Da, wo das Denken freudig wirkt, durch der Frömmigkeit Trieb bestimmt,
Wo er den Geist im Geiste schaut, in sich selber beglückt ist er.

Wer das unendliche Gut, was übersinnlich der Geist ergreift,
Dorten erkennt, mit nichten weicht standhaft der von der Wahrheit ab.
Welches erreichend, er kein Gut höher noch achtet je, als dies,
Worin durch Leiden, noch so groß, standhaft er nicht erschüttert wird.

Jener, der ruhig so gesinnt, des Frommen höchstes Gut und Glück
Erreicht er, alles Scheins befreit, Gottes Wesen von Flecken rein.

Wer nur mich überall erblickt und wer alles erblickt in mir,
Nimmer werd' ich von dem fern sein, noch wird von mir er je getrennt.
Wer den Allgegenwärt'gen, mich, verehrt und fest an der Einheit hält,
Wo immer er auch wandeln mag, wandelt der Fromme stets in mir."

Das **Ramajana** (d. i. der Wandel Ramas), von welchem in dem Gedichte selber geschrieben steht:

„So lange die Gebirge steh'n und Flüsse auf der Erde sind,
So lange wird im Menschenmund fortleben das Ramajana" —

wird von den Hindus als ein Heiligtum angesehen, dessen Lesung ein verdienstlicher Akt ist und reinigend und entsündigend wirkt, denn:

„Wer immer trinkt, so lang er lebt, des Ramajana Göttertrank,
Nimmer satt, der sei mir gegrüßt als frommer Weiser, rein von Schuld."

Die Idee des Gedichts, auch aus ihrer pfäffischen Verdunkelung immer wieder siegreich aufleuchtend, ist eine wahrhaft großartige: die Nichtigkeit der rohen physischen Kräfte vor der sittlichen Macht. Der Held ist Rama:

„Ikshvakus' Stamm hat ihn gezeugt, Rama heißt er im Menschenmund,
In sich selbst herrschend, großkräftig, strahlengleich, weit berühmt und stark,
Weise, der Pflicht getreu, glücklich, der jeden Feind bezwingt,
Der großgliedrig und starkarmig, muschelnackig und backenstark,
Von mächtiger Brust und bogenfest, der Feinde Scharen bändigend;
Deff' Arm zum Knie hängt, hoch von Haupt, er, der stark, wahrer Tugend reich,
Gleichmütig, schön gegliedert ist, herrlicher Farb' und würdevoll,
Von festem Bau und großem Aug', Günstling des Glücks und schön zu sehn;
Wohl das Recht kennend, wahrstrebend, seines Zornes Meister, Herr des Sinns.
Der Weisheit tiefgedacht besitzt, rein, mit Heldengewalt begabt,
Schutz und Retter des Weltenalls, Gründer, Erhalter auch des Rechts;
Alle Glieder der Schrift wissend, aller Bücher wohl kundig auch,
Aller Schrift Deutung grundgelehrt, tugendreich, der im Glanze strahlt;
Allen Menschen beliebt, bieder, von Geist heiter und hochgelehrt,
Stets die Guten sich nachziehend, wie zum Meer eilt der Ströme Lauf.
Er, der wahr, gleich und gleichmütig, der einzig und hold von Ansehn ist,
Rama, stehend am Tugendziel, Kausaljas Lieb' und hohe Lust,
Freigebig wie das Weltmeer ist, standhaft gleich wie der Himavan (Himalaja),
Vishnu ähnlich an Heldenkraft, standhaft so wie der Berge Herr (Shiva),
Zornflammend wie das Weltfeuer und im Dulden der Erde gleich,
Spendend wie der Reichtumsgott, Zufluchtsort dessen, was wahr und recht." (Schlegel.)

Er wird als die siebente Fleischwerdung (Inkarnation) des Gottes Vishnu (bekanntlich die zweite Person der indischen Dreieinigkeit Brahma, Vishnu und Shiva) angesehen, und seine Erscheinung in der Zeitlichkeit wurde veranlaßt durch die Klagen, welche zu Brahma aufstiegen über die Wüterei des Riesen Ravanas, Königs zu Lanka (Ceylon) und

seiner Gesellen, deren Vermessenheit so weit ging, daß sie selbst den Indra, den Gott der Luft und König der guten Genien, zu bekriegen wagten. Um diesen Unthaten ein Ende zu machen, faßt Vishnu den früher schon wiederholt ausgeführten Entschluß, Menschengestalt anzunehmen, und zwar diesmal als Sohn des Dasharata, der zu Ajodhja (Audh) König war und dem nun von seiner Gemahlin Kausalja Rama geboren wurde, während ihm drei andere Gattinnen drei andere Söhne gebaren, worunter auch Bharata. Rama sollte als der Erstgeborene den väterlichen Thron erben, allein Bharatas Mutter Keikeja weiß es durch ihre Ränke dahin zu bringen, daß Bharata zum Thronfolger erklärt und Rama verbannt wird. Rama zieht in die Wildnis, wohin ihm sein treuer Bruder Lakshmana und seine Gattin Sita folgen. Aus Gram über die Entfernung seines Erstgeborenen stirbt Dasharata und Bharata soll den Thron einnehmen. Allein er weigert sich dessen, geht zu Rama in die Wildnis und begrüßt den Bruder als König. Dieser nimmt indessen die Krone nicht an, sondern überträgt dieselbe dem Bharata und macht sich daran, die bösen Riesen zu befehden, zu welchem Zweck Indra ihm Waffen verleiht. Er tötet viele der Feinde, worüber sich der Riesenkönig Ravanas höchlich erbost. Er sinnt auf Rache, entführt mit List Ramas Gattin Sita und tötet den wunderbaren Geier Jajejus, der Ramas Behausung bewacht. Rama verbrennt den Leichnam des Geiers, und aus dem Holzstoß hervor ertönt eine Stimme, welche dem Rama andeutet, was er zu thun habe, um mit seinen Feinden fertig zu werden. Er schließt, dieser weissagenden Stimme folgend, ein Bündnis mit den zwei wunderbaren Affenkönigen Hanuman und Sugriva und tötet mit Hilfe des letzteren seinen furchtbarsten Feind, den Riesen Bali. Hanuman aber schwimmt durchs Meer nach Lanka hinüber, verbrennt die Stadt, bringt viele Riesen um und befreit die Sita. Hierauf giebt Samudra, der Meeresgott, dem Rama den Plan eines Brückenbaues an die Hand, welcher dann auch durch die Affen ausgeführt wird. Auf dieser Brücke führt Rama sein Heer nach Lanka hinüber, erschlägt den Ravanas und findet seine Sita wieder, welche ihm die Bewahrung der ehelichen Treue durch die Feuerprobe beweist. Dann eilt Rama nach Nandigrama, wo er mit seinem Bruder Bharata vereint in Glanz und Herrlichkeit herrscht und das goldene Zeitalter über sein Land und Volk heraufführt.

An diese Haupthandlung des Ramajana schließen sich viele Episoden an, aus welchen sich besonders zwei durch Bedeutsamkeit und Schönheit hervorheben. Die erstere derselben behandelt die Herabkunft der Ganga (deutsch von A. W. Schlegel und von Höfer), als welche der heilige Gangesstrom personifiziert erscheint, zur Erde, was sie infolge eines von seiten Brahmas an sie ergangenen Befehls that, um vom Himmel aus über die Gipfel der Gletscher und Wälder des Himalaja zur Erde und von da in die Unterwelt hinabzufallen und dort die Gebeine von 60 000 erschlagenen Helden mit ihrer Flut zu entsündigen. Diese Episode eröffnet uns auch einen belehrenden Blick in das altindische Bußwesen, welches, obwohl vielfach mit der christlichen Askese zusammenklingend, doch wieder ganz eigentümliche Seiten darbietet. Die indischen Büßer hatten bei ihren fabelhaften Bußübungen immer bestimmte, oft sehr weltliche Zwecke im Auge und unterzogen sich den Büßungen keineswegs um der Büßungen selbst willen. Wie in der Episode von der Herabkunft der Göttin Ganga durch die mehrere Generationen hindurch währende Buße eines Königshauses das Herabfallen der Göttin erzwungen wird, so büßt sich in der zweiten, die Büßungen des Viswamitra betitelt (von Fr. Bopp in seinem „Konjugationssystem der Sanskritsprache“ im Auszug übersetzt), der König Viswamitra förmlich aus seiner Kaste in die höhere, in die Brahmanenkaste hinauf, setzt mit seiner Büßerkraft Himmel und Erde in Schrecken und Not und macht die ganze Weltordnung schwanken. Dieses Gedicht ist wie nicht sonst

eines geeignet, die Kühnheit und Ungeheuerlichkeit der indischen Phantasie zu zeigen, weshalb wir einen raschen Blick auf seinen Inhalt werfen wollen.

Nachdem der König Viswamitra mehrere tausend Jahre in Glanz und Ruhm regiert und die Erde als Eroberer durchzogen hatte, begab er sich endlich zu den Einsiedlern in die Wildnis, wo auch der heilige Büßer Vasischta mit seinen Schülern sich aufhielt. Dieser Heilige läßt dem König und seinem ganzen Heergefolge eine treffliche Bewirtung zuteil werden mittelst seiner Zauberkuh Sabala, welche alle verlangten Speisen im Augenblick herbeihext. Den König befällt großes Gelüste nach dem Besitz dieser wunderbaren Bestie und er bietet dem Vasischta dafür goldene Ketten und Peitschen, vierzehntausend Elephanten, achthundert Wagen von Gold, elftausend Pferde von edler Rasse und eine Million Kühe. Vergebens. Da nimmt der König die Sabala mit Gewalt. Allein diese tötet ihm tausend Krieger, kehrt zu Vasischta zurück, erzeugt durch ihr Gebrüll Horden von allerlei Ungetümen, welche die Kriegsmacht Viswamitras zu Grunde richten, während Vasischta mit der Glut seiner Andacht hundert fürstliche Häuptlinge zu Asche brennt. Allein und verlassen, mit Schimpf und Schmach muß Viswamitra abziehen, verzweifelt jedoch nicht, sondern beschließt, durch Bußübungen sich Macht über den heillosen Kuhbesitzer und Rache zu verschaffen. Er geht in die Klüfte des Himavan und fängt seine Büßungen an. Der Gott Indra erscheint ihm und gewährt dem Bittenden die göttliche Geschoßkunde, welche er sogleich zu einem Racheversuch verwendet, indem er mit brennenden Himmelspfeilen Vasischtas Einsiedelei beschießt. Allein der Einsiedler schlägt alle diese Geschosse mit seinem einfachen Brahmanenstab zurück, und als Viswamitra endlich sogar den Brahmapfeil abdrückt, welcher die drei Welten beben macht, pariert Vasischta auch diesen. Höchst verdrießlich und gedemütigt faßt der König den Entschluß, sich zum Brahmanen aufzubüßen, um als solcher seiner Rache genügen zu können. Nachdem er tausend Jahre lang gebüßt, verleiht ihm Brahma die Würde fürstlicher Weisheit. Nach abermals tausend Jahren Buße besuchen ihn ehrfurchtsvoll alle Götter, und Brahma giebt ihm den Titel „Bester der Weisen". Wiederum büßt er tausend Jahre, und nachdem er zwischenhinein in der Zerstreuung mit der Nymphe Menaka, welche ihm die Götter zur Verlockung gesandt, die Sakuntala erzeugt hatte, geht er nach Osten zu und verharrt dort tausend Jahre in völligem Schweigen. Dann wird er regungslos wie ein Baumstamm und alles Zornes verlustig. Nach tausendjährigem Fasten will er zuerst wieder eine Schüssel Reis essen, schenkt aber dieses Gericht einem bettelnden Brahmanen, der ihn darum anspricht.



Altindische Darstellung des Gottes Indra auf dem dreiköpfigen Elefanten.

Jetzt enthält er sich ein ferneres Jahrtausend lang des Atmens. Da bricht Dampf aus seinem Haupte hervor. Entsetzen durchdringt die drei Welten, die niederen Gottheiten werden um ihre Existenz besorgt; von den Wirkungen solcher Buße betäubt, flüchten sich die Heiligen und Genien zum Weltvater Brahma, sprechend: Zerrüttet sind die Räume alle und nichts wagt sich mehr zu zeigen; die Meeresfluten brausen wild auf, die Berge wanken, der Erdkreis zittert, der Winde Wehen stockt, die Menschen werden gottesleugnerisch, der Sonne ist ihr Licht geraubt durch den von dem Büßer ausgehenden Glanz; rette der Götter Reich, o Brahma, bevor er die drei Welten mit dem Feuer des Untergangs verzehrt! Auf dieses hin gewährte Brahma des Büßers Wunsch und verlieh ihm die Brahmanenwürde, worauf er sich, statt an Vasischta Rache zu nehmen, mit diesem versöhnte, weil er in seiner jetzigen vollkommenen Seelenverfassung dem Rachegefühl gar nicht mehr zugänglich war. Die eigentliche Moral hiervon ist: Die Kirche steht über dem Staate, der Priester über dem König, der Brahman über dem Kschatrija.

Mit dem Mahabharata und Ramajana war die epische Thätigkeit der Inder noch lange nicht erschöpft. Die in diesen beiden kolossalen Epen, besonders in dem ersteren, enthaltenen Mythenkreise wurden im Sinne der brahmanischen Hierarchie episch-didaktisch ins Unendliche ausgesponnen, und so entstanden die achtzehn Legenden-Kompilationen, welche unter dem Namen der Purana bekannt sind und mitsammen 800 000 Doppelverse enthalten sollen. Mitunter findet sich in diesem Wust eine Perle, wie z. B. die reizende, höchst zierliche Episode vom weisen Kandu im Brahmapurana eine ist (deutsch von Höfer, Ind. Ged. I, 43—63). Im Gegensatze zu der theologischen Epik der Purana sehen wir in den Werken der späteren epischen Dichtung einen freieren künstlerischen Geist walten. Die Stoffe bleiben im Ganzen dieselben, aber die Behandlung derselben geschieht weit mehr im poetischen als im hierarchischen Interesse. Diese Kunstepik scheint begonnen zu haben, nachdem im 6. Jahrhundert v. Chr. die buddhistische Bewegung das abgestandene Kulturleben Indiens wieder aufgefrischt hatte. Zwar gelang es der orthodox-brahmanischen Kirche, den Buddhismus als eine Ketzerei zu verdrängen, wenigstens aus Vorderindien; indessen entwickelte sich doch auch hier aus der Aufrüttelung der Geister durch den bestandenen Kampf eine neue Epoche der Bildung, deren Glanz zu bezeichnen man nur den Namen Kalidasa zu nennen braucht.

Dieser große Dichter ist der Chorführer der indischen Kunstpoesie, wie sie nach dem Vorüberbrausen des buddhistischen Sturmes an den Höfen mächtiger, feinerem Lebensgenuß zugewandter Fürsten ihre Ausbildung fand. Leider sind wir hinsichtlich der Lebenszeit Kalidasas noch immer unsicher; denn die Ansicht, es habe derselbe mit noch acht anderen berühmten Poeten um 56 v. Chr. am Hof eines Königs des Namens Vikrama gelebt, hat sich bei näherem Zusehen als eine illusorische herausgestellt. Bühler (Die ind. Inschriften und das Alter der ind. Poesie, 1890) läßt die dichterischen Kunstformen Indiens schon in den ersten Jahrhunderten v. Chr. vollkommen ausgebildet sein und setzt mit gewichtigen Gründen Kalidasas Dichtungen nicht unter das 5. Jahrhundert hinab. Gewiß ist nur, daß Kalidasa sein dichterisches Genie in allen Hauptformen der Poesie glänzend bewährte. Ein berufener Urteiler, Lassen (Ind. Altertumskunde II, 1171—72), hat ihn „das glänzendste Gestirn am Himmel der indischen Kunstpoesie" genannt und hinzugesetzt, Kalidasa sei „dieses Lobes würdig wegen der Meisterschaft, mit welcher er die Sprache beherrscht, und wegen des feinen Gefühles, mit welchem er ihr, den behandelten Gegenständen gemäß, eine einfachere oder künstlerische Form verleiht, ohne in die spätere Künstelei zu verfallen oder die Grenze des guten Geschmacks zu über-

schreiten; sodann wegen der Mannigfaltigkeit seiner Schöpfungen, wegen seiner sinnreichen Erfindung und seiner glücklichen Wahl von Stoffen, sowie wegen der vollständigen Erreichung seiner dichterischen Absichten; endlich wegen der Schönheit seiner Schilderungen, der Zartheit seines Gefühls und seines Reichtums an Phantasie." Von Kalidasa rührt auch die berühmte Vierzeile über die indische Dreieinigkeit (Trimurti) her.

„In drei Personen zeigt sich Gott der Eine,
Von denen später nicht, noch früher keine;
Von Shiva, Vishnu, Brahma, wer es sei,
Ist jeder jeder in der sel'gen Drei." (Müller.)

Es existieren von ihm drei größere epische Dichtungen: Raghuvansa, Kumarasambhava und Nalôdaja — in denen er freilich des allen indischen Kunstpoeten anhaftenden Fehlers der Überkünstelung sich nicht ganz enthalten hat. Das erste dieser drei Heldengedichte erzählt in neunzehn Gesängen die Geschichte des Raghu (d. i. Rama) und seiner Vor- und Nachfahren; das zweite schildert die Geburt des Kumara; das dritte giebt in vier Gesängen eine höchst reizende Variation der Geschichte vom König Nal und der treuen Damajanti (fragmentar. Verdeutschung von Rückert, vollst. Nachdichtung von Schack). Neben Kalidasa thaten sich in dieser romantischen Epik, denn so kann man dieselbe im Gegensatze zu der früheren volksmäßig-heroischen und der auf diese folgenden theologisch-hierarchischen bezeichnen, hervor Bharavi, Magha, Bhatti und andere. Bharavis Epopöe Kiratarjunija enthält eine phantasiereiche Darstellung des Krieges, welchen der Held Ardschuna gegen den Gott Shiva führt. Einen ähnlichen mythologischen Gegenstand, den Kampf zwischen Krishna und Sisupala, behandelte Magha in seinem Sisupalabadha. Bhatti erzählte in seinem Bhattikavja wiederum die Geschichte Ramas in 22 Gesängen. Das Gedicht gewährt namentlich in sittengeschichtlicher Beziehung reiche Ausbeute.

Die Lyrik.

Die religiöse Begeisterung, wie sie in den Hymnen des Veda weht, ist in der späteren Lyrik erloschen. Aber dafür entfaltet diese die farbenprächtigste Naturmalerei und eine tropisch-heiße Liebesglut, an welche freilich der Maßstab unserer sittlichen Begriffe nicht gelegt werden darf. Für den europäischen Geschmack wird in der indischen Erotik doch gar zu viel aus Liebe gekratzt und gebissen, und die von den indischen Erotikern mit so großer Vorliebe betonten Nägelmale an den Brüsten der Geliebten kommen uns nicht eben schön vor. Auch das ewige Betonen der sinnlichen Reize des Weibes, dieses unvermeidliche Anpreisen der „Hüftenschwere" und „Busenfülle", diese immer wiederkehrenden Schilderungen der bis zur Raserei gehenden Liebeskämpfe ermüden uns. Allein abgesehen davon, hat die indische Lyrik doch sehr viel Reizendes geschaffen. Ihr größter Vorzug besteht in der sinnigen Art, womit sie ihre Lieder von der Liebe Lust und Leid mit herrlichen Bildern aus dem Naturleben schmückt, und dieser Vorzug erscheint wieder bei Kalidasa am glänzendsten. Die Lyrik des Dichters ist stark mit beschreibenden Elementen versetzt; aber er versteht es, Gefühl und Anschauung zur anmutigsten Harmonie zu verschmelzen. So in seinem lyrischen Cyklus Ritusanhara (die Versammlung der Jahreszeiten, deutsch von Höfer), so in seiner berühmten Elegie Meghaduta (der Wolkenbote, deutsch von M. Müller und von Fritze), dem weitaus

seelenvollsten aller indischen Gedichte. Ein schönes Seitenstück dazu ist die Elegie Der zerbrochene Krug von Ghatakarpara (deutsch von Höfer), wogegen in dem Abschiedslied An die Geliebte von Tschaura (deutsch von Höfer), der volle Brand, um nicht zu sagen die volle Brunst indischer Erotik flammt. Voll anmutiger Eleganz spielt diese in den erotischen Epigrammen des Amaru, von welchen Rückert eine allerliebste Blumenlese gedolmetscht hat (Musenalmanach für 1833). Mit der Lyrik war die Idyllik enge verbunden. Als Hauptschöpfung der letzteren steht die Gitagovinda von Jajadeva (spr. Dschajadewa) da, das Entzücken indischer Ästhetiker (deutsch von Rückert). Dieses Idyll, welches den Roman erzählt, den der Gott Krishna in Gestalt des Hirten Govinda mit der Hirtin Radha durchspielt, ist das Hohelied der Inder und hat mit dem hebräischen das Schicksal geteilt, von theologischen Tiftlern zu einer mystischen Allegorie umgedeutet worden zu sein. In Wahrheit aber gipfelt in diesem in den weichsten Rhythmen dahingleitenden Gedichte die Üppigkeit der indischen Phantasie, welche darin alle Stadien erotischer Leidenschaft zu Situationen von brennender Lüsternheit ausgemalt hat, ohne jedoch ins Gemeine zu fallen.

Das Drama.[14])

Wenn sich die indische Epik in theologische Abstraktionen hinaufschraubt, vor welchen unsere Vorstellungskraft schwindelnd zurücktritt, wenn in der indischen Lyrik lascive Züge unser Gefühl nur allzu oft verletzen, so eröffnet uns dagegen das indische Drama einen blühenden Garten, dessen Gesträuche und Blumen allerdings ebenfalls exotisch glänzen und duften, in welchen aber Menschen wandeln, in deren Herzen Gefühle und Leidenschaften pulsieren wie in den unsrigen, mit welchen wir uns also befreunden, an deren Leiden und Freuden wir teilnehmen können. Der Hauptvorwurf der indischen Dramen ist die Liebe, welche bald in den glutvollsten Farben gemalt wird, bald in den sanftesten, innigsten Herzenslauten zu uns spricht und mit der prächtigsten Sinnlichkeit eine so zarte Empfindung vereinigt, daß die beweglichste Phantasie und das lauterste Gemüt gleichermaßen davon ergriffen und bewegt werden muß. Das indische Drama hat sich, nach unserm Sprachgebrauche zu reden, von der metaphysischen Einseitigkeit, von der pfäffischen Bevormundung gewissermaßen emanzipiert, um aus der Region ungeheuerlicher Über- und Unnatur in den Kreis menschlicher Gefühle, menschlicher Schönheit herüberzutreten. Ohne unfromm und unorthodox zu sein, — denn sie lassen ja ihre Helden meist nur im Auftrag von Göttern handeln — beweisen die indischen Dramatiker schon dadurch, daß in ihren Stücken häufig Brahmanen als feige, immer freßlustige oder hanswurstige Schmarotzer auftreten, ihre vorgeschrittenere liberalere Denkungsweise gegenüber den alten Heldengedichten, wo im Grunde der Brahmanenkaste fast noch größere Ehre erwiesen wird, als den Göttern selbst. Die komische Seite, welche im indischen Drama keineswegs fehlt, hält sich meistens an die Verspottung der Pfaffen, ihres Hochmuts und ihrer Gier; und wie im verklingenden Mittelalter fast sämtliche Pfeile der Satire auf die Mönche abgeschossen wurden, so nahmen sich die indischen Schauspieldichter besonders die Brahmanen zur Zielscheibe ihres, jedoch stets gutmütigen Spottes. Da kommen häufig ergötzliche Geschichten vor, z. B. ein prustender Büffel wird mit einem beleidigten Brahmanen von hoher Abstammung verglichen; ein Papagei, der sich überfressen hat, krächzt wie ein brahmanischer Gesetz-

lehrer, der einen Hymnus aus dem Veda ableiert; in einer schnurrigen Erzählung (mitgeteilt in A. W. Schlegels Indischer Bibliothek II, S. 265) streiten sich gar vier Brahmanen vor Gericht um die Palme der Stupidität. Dies giebt Gelegenheit, zu bemerken, daß sich in indischen Dramen schon jene echt menschliche Eigentümlichkeit findet, die Komik dem Ernst, dem Pathos beizumischen, wie es ja später auch bei Shakespeare und Calderon vorkommt.

Die Inder, welche umfangreiche Werke über die Theorie der Schauspielkunst besitzen, setzen die Anfänge des Dramas in die fabelhaften Urzeiten hinauf und schreiben die Erfindung derselben einem mythischen König und Weisen, Bharata, zu, welcher seine Schauspiele von Gandharven und Apsarasen (Genien, die den Hofstaat des Gottes Indra bilden) zur Ergötzung Indras habe aufführen lassen. Gewiß ist, daß aus der Vorliebe für Musik und Tanz, welche griechische Schriftsteller an den alten Indern rühmen, frühzeitig schon eine zuerst zur Bereicherung des Kultus verwendete Art von Pantomimen und dramatischen Gesängen hervorging, welche sich später zum eigentlichen Schauspiel entwickelten.



Beschriebenes und verziertes Palmblatt.

Von der älteren und ältesten Gestalt des indischen Dramas können die noch jetzt in Bengalen aufgeführten und sehr beliebten Volksschauspiele, die sogenannten Yatras (eigentlich Gänge, Prozessionen), eine Vorstellung geben. Dieselben holen ihre Stoffe mit Vorliebe aus der Mythologie oder aus der alten Heldensage. Ihre Lieblingsfiguren sind der Gott Krishna und die Heroen des Mahabharata und des Ramajana. In der Anlage, Inscenierung und Darstellung haben diese Stücke große Ähnlichkeit mit unsern mittelalterlichen Mysterien- und Mirakelspielen. (Siehe hierüber die instruktive Abhandlung Die Yatras, welche des Hindugelehrten Nisikanta Chattopadhhyaya Indische Essays [1883, deutsch geschrieben] enthalten.)

Das Drama war dann, als sich große Dichter seiner annahmen, der Basis religiösen Zeremoniells bald nicht mehr bedürftig, sondern trat, das soziale Leben zum Vorwurf nehmend, als selbständige Kunst in der Gesellschaft auf und erreichte eine außerordentliche Blüte, bis es dann, wie die Kultur Indiens überhaupt, vor dem Schwerte der mohammedanischen Eroberer in den Staub sank. In diesem Staube ruhten die dramatischen Werke Indiens Jahrhunderte lang, und erst zu Ausgang des vorigen Jahrhunderts wurden sie den Europäern durch einen Zufall zugänglich. Wie ungemein wichtig die Kenntnis dieses Zweiges indischer Litteratur für die Kenntnis des inneren Lebens von Hindostan werden mußte, ist klar. Indessen dürfen wir in den Cha-

rakteren des indischen Dramas nicht solche zu sehen erwarten, wie sie unseren dramatischen Begriffen entsprechen, nämlich keine freien Wesen, keine aus sich selbst sich entwickelnden, auf sich selbst gestellten, mit den Verhältnissen ringenden Charaktere. Die indische Natur ist durchgehends eine sich dem Höheren, sei dies ein Gott, ein Weiser, ein König, unterordnende, duldende, und zur Erlangung der höchsten Kraft und Macht führt ja eben nur das Dulden, die Büßung. Wenn wir aber den eigentlichen dramatischen Nerv, den Kampf mit dem Schicksal, im indischen Schauspiel vermissen, so entschädigt uns dafür, so viel als möglich, der überschwängliche Reichtum der Naturschilderung, die Hoheit und Zartheit der Gesinnung, die Buntheit der Scenerie, die Innigkeit der Herzensäußerung. Ein tragischer Ausgang ist hier nicht gestattet; denn zu dem Begriffe der auch im Untergang noch triumphierenden Menschenwürde, wie ihn die griechische Tragödie aufstellte, konnten sich die Inder nicht erheben, und ihre Stücke enden darum, nachdem sieben, acht, neun und mehr Akte hindurch geliebt, gelitten, geränkelt, gelacht und geklagt worden, mit heller Heiterkeit. Unsere Bezeichnungen Trauerspiel, Lustspiel, Schauspiel passen eigentlich nicht für die Erzeugnisse der indischen Bühne. Am richtigsten dürfte ihr Wesen angedeutet sein, wenn man sie Melodramen nennt. Die gewöhnliche Form des Dialogs ist die Prosa, welche aber bei jeder gehobenen Stelle in Verse, in recitierte oder gesungene übergeht. Dieses, sowie die Einflechtung pantomimischer Tänze, verleiht den indischen Schauspielen etwas Opernhaftes.

Die Zeitmessung der indischen Kultur- und Litteraturgeschichte liegt so im Argen, daß sie erst durch die Bemühungen der europäischen Forscher und Finder nach und nach hergestellt werden muß. Nicht selten müssen auch beim Aufbau dieser Chronologie in Ermangelung solideren Materials gelehrte Hypothesen verwendet werden, denen dann andere nicht weniger gelehrte widersprechen. Kein Wunder demnach, daß für die Entwickelungsgeschichte der indischen Dramatik genaue Zeitbestimmungen soviel wie gar nicht vorhanden sind. Ganz unzweifelhaft ist nur, daß Alt-Indiens Drama schon eine lange Zeit des Wachstums hinter sich haben mußte, bevor es Früchte zeitigen konnte wie das Schauspiel Mritschhakatika, d. h. das irdene Wägelchen, Kinderwägelchen, Spielkutschlein (deutsch von Fritze). Der Prolog des Stückes, welches für das älteste der vorhandenen oder wenigstens bis jetzt bekannt gewordenen Sanskrit-Dramen gelten kann, giebt als Verfasser den König Sudraka an, welcher um 57 v. Chr. oder, was wahrscheinlicher, in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. gelebt haben soll. Buddhismus und Buddhisten werden in dieser Dichtung mit großer Achtung, ja mit ehrerbietiger Vorliebe behandelt, was einen sehr gewichtigen Beweis für das angedeutete Alter des Stückes abgiebt; denn im zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung stand ja der Buddhismus in seinem Heimatland Indien in hoher Blüte. Der um unsere Kenntnis der Sanskritlitteratur hochverdiente Wilson hat in seinem Theatre of the Hindoos das Mritschhakatika (Lassen schreibt Mrichakatika) ins Englische übersetzt und darüber gesagt: „Das Kinderwägelchen besitzt einen bemerkenswerten dramatischen Wert. Die Handlung hat die Einheit des fesselnden Interesses. Dieses vermißt man selten und die scheinbaren Unterbrechungen dienen nur dazu, die große Erfindsamkeit darzuthun, womit durchweg die Hauptabsicht des Stückes gefördert wird.“

Der Held des Dramas ist ein verarmter, hochgesinnter Brahman, Charudatta, die Heldin das Freudenmädchen Vasantasena, welche dem Söhnlein des von ihr geliebten Charudatta ein zierliches Kinderwägelchen schenkt, daher der Titel des Schauspiels. Ihre innige,

alle Proben bestehende Liebe wird für Vasantasena zu einem Fegfeuer, welches sie zu einem Seelenzustande hinaufläutert, der sie würdig macht, die zweite Gattin des mit einer ersten schon versehenen Brahmanen zu werden. Wir haben eben hier überall mit orientalischen Anschauungen und Voraussetzungen zu thun; aber zugleich auch mit einem wahren Dichter, welcher uns für seinen Helden und seine Heldin wirkliche Teilnahme abgewinnt. Die Moral des Stückes spricht Charudatta am Schluß in den Worten aus, das Menschendasein sei die Spielkutsche des Geschickes —

„Das Schicksal spielet mit dem Menschenleben
Und radgleich dreht sich wirbelnd um die Welt."

Ein zweites hoch und mit Recht berühmtes Drama ist Malati und Madhava von Bhavabhuti, dessen Leben wahrscheinlich in die Zeit von 720 n. Chr. fiel. Schon der Prolog ist merkwürdig, weil in demselben so zu sagen vorweggenommen wird, was Shakespeare seinen Hamlet (A. 3, Sc. 2) über das Wesen des Dramas sagen läßt. Der Schauspieldirektor fragt nämlich seinen ersten Schauspieler: „Sag mir mal, welche Eigenschaften verlangen der Tugendreiche, der Weise, der Ehrwürdige, der Gelehrte und der Brahman von einem Drama?" und der Gefragte giebt zur Antwort: „Gründliche Entwickelung der verschiedenen Leidenschaften, Hoheit des Charakters, edlen Ausdruck der Begierden, eine überraschende Fabel und feingebildete Sprechweise." Malati und Madhava sind Julia und Romeo, indisch gedacht. Das Stück schwillt demnach wohl von Leidenschaft, endet aber nicht tragisch, sondern der Student Madhava führt schließlich die Ministerstochter Malati heim. Auch das Schauspiel Uttara Rama Tscharitra, welches die Geschichte des Helden vom Ramajana dramatisiert, wird dem Bhavabhuti zugeschrieben und trägt allerdings die Signatur seines Geistes. Sehr treffend hat Klein auf die bedeutsame Betrachtung hingewiesen, welche der Held Rama im Epilog anstellt, indem er, zu den Zuschauern gewandt, nicht nur die vorhin erwähnten dramaturgischen Winke vervollständigt, sondern geradezu das innerste Wesen und die eigentlichste Substanz aller wirklichen und wahrhaften Dramatik bloßlegt mit den Worten:

„Mag dies begeistert Spiel, das göttliche
Eingebung eingehaucht, mag es erfreuen
Und reinigen das Herz, wie Mutterliebe
Jed' Leiden tilgt, und gleich der Ganga Flut
Reinspülen uns von allen unsern Fehlen.
Mag die dramat'sche Kunst mit tiefem Sinn-
Verständnis die Geschichte schildern und
In wohlgefügten Versen sie uns deuten."

Herkömmlicher Weise, aber in Rücksicht auf Sudraka und Bhavabhuti wohl nicht ganz gerecht, bezeichnet man als die Höhenpunkte der dramatischen Litteratur Indiens die beiden Schauspiele Sakuntala und Vikramurvasi, beide von Kalidasa gedichtet. Die Sakuntala oder der Erkennungsring, zum erstenmal ins Englische übersetzt durch Jones 1789, aus dem Englischen ins Deutsche durch Forster 1791, wurde von Goethe gepriesen mit dem allzu überschwenglichen Epigramm:

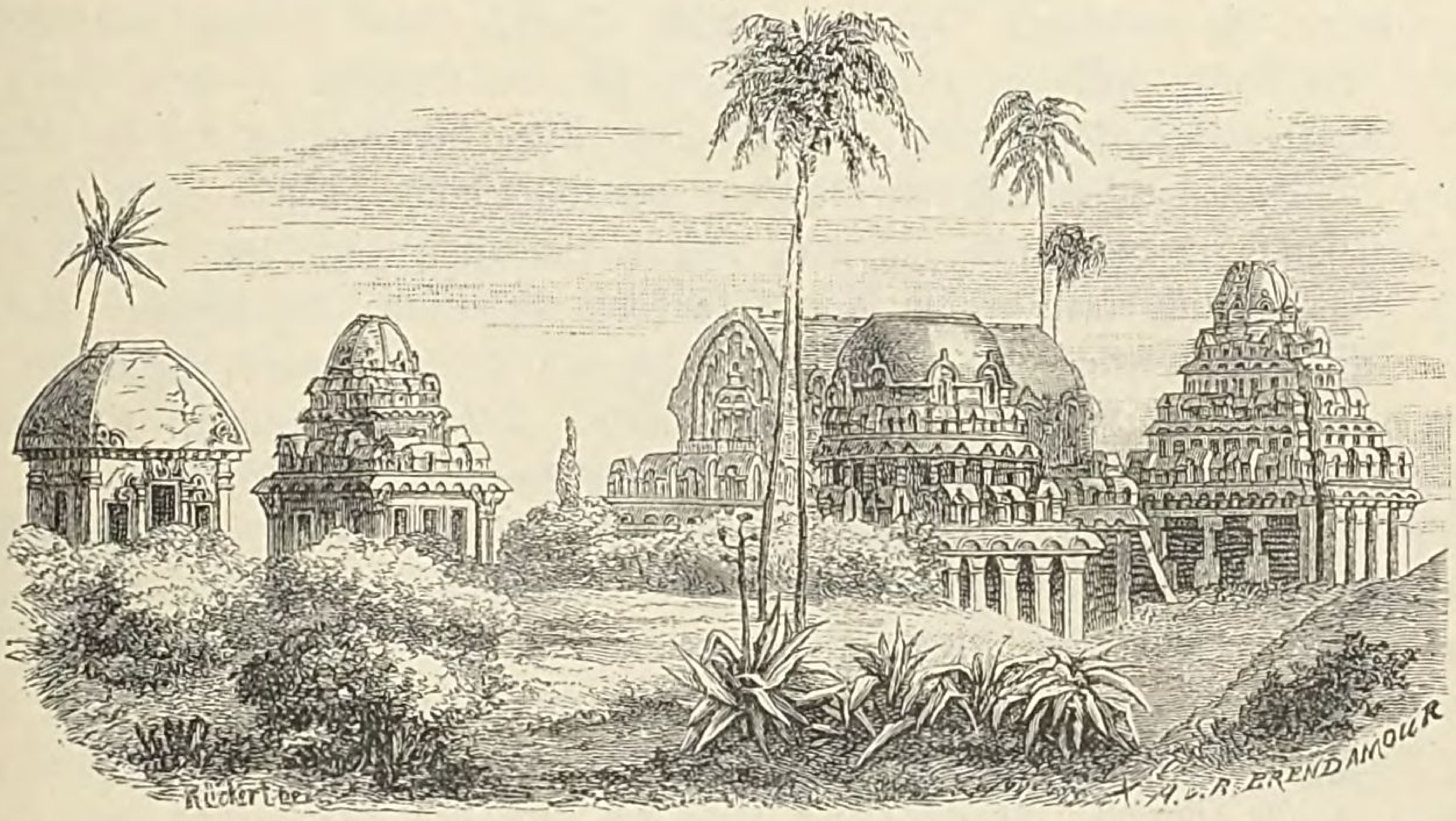
„Willst du die Blüten des frühen, die Früchte des späteren Jahres,
Willst du, was reizt und entzückt, willst du, was sättigt und nährt,
Willst du den Himmel, die Erde mit einem Namen begreifen:
Nenn' ich Sakuntala dir und so ist alles gesagt." [15])

Das Stück beginnt nach den Regeln der indischen Dramaturgie mit einem Prolog, einer Verhandlung des Schauspieldirektors mit der Primadonna, der Trägerin der Titelrolle. Der Inhalt des Stückes ist, in Kürze angegeben, dieser.

Sakuntala, die Tochter der Nymphe Menaka und des Königs Viswamitra, wird von dem heiligen Einsiedler Kanwa in seinem geweihten Hain erzogen. Während Kanwas Abwesenheit kommt der birschende König Duschmanta in den Umkreis der Einsiedelei, wo natürlich die Tiere unverletzlich sind. Da er aus Ehrerbietung seinen königlichen Schmuck abgelegt hat, wird er von der Sakuntala als einfacher Reisender empfangen und schenkt ihr zum Dank für den gastfreundlichen Empfang seinen Siegelring. Die Lieblichkeit des Mädchens fesselt den König an den heiligen Ort, er belauscht die Gespräche Sakuntalas mit ihren beiden Gespielinnen und wird von diesen Gesprächen, in welchen sich die anmutigste Unschuld und Naivität offenbart, noch mehr bestrickt. Von seiner Mutter zur Feier eines Festes in die Stadt zurückgerufen, sendet er an seiner Statt seinen hanswurstigen Freund und Begleiter Madhavja, der in dem Stücke das komische Element vertritt und durch mehrere Züge an den edlen Sir John Fallstaff erinnert, und bleibt zurück, um à la Werther in der Einsiedelei umherzuschmachten. Endlich kommt es zwischen ihm und der Geliebten zur Erklärung und sofort wird die Heirat ohne alle Zeremonien vollzogen, wobei der Umstand, daß der König daheim im Palaste bereits mehrere Frauen besitzt, der indischen Sitte zufolge keineswegs hinderlich in Betracht kommt. Der König verläßt seine Gattin, mit dem Versprechen, sie binnen drei Tagen abzuholen, allein inzwischen wird sie von einem bigotten Pilger, welchen sie, in ihr Liebesleid versenkt, nicht mit gebührender Ehrfurcht empfangen hat, verflucht, von ihrem Gatten vergessen zu werden, bis er seinen Ring an ihrer Hand wieder erblicken würde. Der Fluch geht sogleich in Erfüllung, der König vergißt die Geliebte und den neuen Ehebund und versinkt in Melancholie. Nach langem, vergeblichem Harren verläßt Sakuntala die Einsiedelei, und dieser Abschied von der Heimat ihrer Kindheit, der unmöglich zarter und lieblicher gedacht werden kann, ist nach meinem Gefühle der Glanzpunkt des Stückes. An dem Hofe ihres königlichen Gemahls angekommen, wird sie von diesem nicht erkannt, sondern als eine Fremde behandelt, und bemerkt jetzt mit Schrecken, daß der Verlobungsring beim Baden in einem heiligen Flusse sich ihr vom Finger gestreift hat. Voll Verzweiflung entflieht sie dem Hofe, wird von einem frommen Einsiedler aufgenommen, aber bald von Nymphen in den Himmel Indras entführt. Inzwischen hat ein Fischer den verloren gegangenen Ring in den Eingeweiden eines Fisches gefunden und wird mit seinem Funde von der Polizei — (man sieht hieraus, daß dieses sehr notwendige Übel auch in Indien von ehrwürdigem Alter ist) — vor den König gebracht, welchem der Anblick des Ringes plötzlich die Erinnerung an die verstoßene Gattin zurückgiebt. Seiner Sehnsucht nach ihr kommt der Gott Indra zur Hilfe, der ihm seinen geflügelten Wagen sendet, mittels dessen er in die Himmelsburg gelangt, wo er zuerst seinen inzwischen von Sakuntala geborenen Sohn und dann diese selbst wiederfindet, um mit beiden in sein Reich zurückzukehren.

Der Gegenstand des zweiten Dramas, Vikramurvasi (deutsch von Hirzel, Höfer, Bollensen) ist die Liebe der Aspara, d. h. der Meernymphe Urvasi zu dem König Pururava. Dieses Stück, welches besonders um des wunderschönen, in musikalischem Wohllaut dahinflutenden vierten Aktes willen eine Oper genannt werden darf, ist mehr romantischer Natur als die Sakuntala, welche als ein dramatisches Idyll bezeichnet werden kann, und enthält eine Fülle von prächtigen Schilderungen und lieblichen Scenen, in denen wir abwechselnd den Glanz des Hoflebens und die üppige Pracht der indischen Urwälder erblicken. Das Ende ist auch hier versöhnend und heiter, indem das Liebespaar nach mancherlei Prüfungen glücklich vereinigt wird.

Kalidasa gilt auch für den Verfasser des Schauspiels **Malavika und Agnimitra** (deutsch von Weber), in welchem eine sehr verwickelte Familiengeschichte dramatisiert ist; allein sowohl die Form als der Inhalt, welcher weit spätere Sitten schildert, machen die Angabe sehr zweifelhaft. Schließlich sei noch auf eine der eigentümlichsten Hervorbringungen der indischen Dramatik hingewiesen, welche mit den Moralitäten der mittelalterlich-europäischen Bühne, wie mit den Autos Lopes und Calderons große Ähnlichkeit hat. Es ist das theologisch-philosophische Schauspiel **Prabodha-Chandrodaja**, d. i. der Erkenntnis Mondaufgang oder der Vernunft Mondaufgang (deutsch von Goldstücker und von Hirzel), von **Krishna-Misra**, von welchem man nicht bestimmt zu sagen weiß, ob er im 7. oder 11. und 12. Jahrhundert n. Chr. gelebt habe.



Indische Tempel zu Mahavellipure.

Es ist eine dramatisierte Allegorie, wie schon die Namen der darin auftretenden Personen (Sinnenlust, Irrtum, Hochmut, Ketzerei, Verführung, Offenbarung, Religion, Zorn, Geiz, Verstand, Mitleid, Wissenschaft, Nachdenken, Begriff u. s. w.) darthun, und schließt mit der Hochzeit des Verstandes mit der Offenbarung. Man sieht, das Hexeneinmaleins der Schleiermacherei ist von altem Datum und wurde nicht erst in Berlin erfunden.

Die Lehrdichtung.

Schon in den alten indischen Epen, so wie sie jetzt vorliegen, nimmt das lehrhafte Element einen sehr breiten Raum ein, und bei dem starken beschaulichen Zug des indischen Charakters mußte die didaktische Poesie frühzeitig auch eine selbständige Ausbildung finden. In der That hat sie sich neben den übrigen Dichtungsarten eine sehr bedeutende Stellung und Geltung zu verschaffen gewußt, teils in der Form lyrischer Gnomik, teils in der des Tierepos und der Fabel auftretend. Ein höchst graziöses, mit der Begeisterung des Witzes geschriebenes, bewußt ironisches Werk indischer Gnomik sind die **Sprüche des Bhartrihari** (teilweise verdeutscht von Höfer), wogegen

aus des Sankara Acharja Gedicht Der Hammer der Thorheit (Höfer II, 149) die ganze Energie indischer Weltverachtung asketisch predigt.[16]) Die Inder besitzen verschiedene Sammlungen von Spruchdichtungen. Etwas näher wollen wir uns das berühmte indische Fabelwerk ansehen, in welchem man wahrscheinlich die Urquelle aller Tierepik und Fabeldichtung alter und neuer Zeit zu erkennen hat. Es springt von selbst in die Augen, daß kein Volk so geeignet gewesen, das Tierepos zu ersinnen, wie die Inder es waren, welchen ja infolge ihres pantheistischen Glaubens die ganze Tierwelt als vernünftig handelnd erschien. Deshalb werden in den indischen Fabelwerken die Tiere durchaus als mit menschlichen Eigenschaften begabt dargestellt, und insofern sind diese Fabeln bedeutend verschieden von den sogenannten äsopischen, in welchen bekanntlich jedes Tier seinem tierischen Charakter gemäß aufgefaßt wird. Vielleicht aber müssen wir annehmen, daß die indische Tierfabel von Anfang an vorsätzlich Ironie und Satire anschlug, welche Annahme sehr an Gewicht gewinnt, wenn uns z. B. ein Tiger vorgeführt wird, der in seinem Alter zu frömmeln und zu mönchelu anfängt, oder eine die Vedas studierende Katze oder ein diebischer, schmarotzender Sperling als Brahman. Zu betonen ist auch noch, daß die dialogische Form der indischen Fabeln höchst wahrscheinlich einen großen Einfluß auf die Gestaltung des Dramas ausgeübt hat. Mit diesem haben die Fabelwerke auch den polemisierenden, ironischen Ton gegen die Frömmler, Heuchler und Pfaffen gemein. Dem Alter nach ist von den uns bisher bekannt gewordenen indischen Fabelwerken das Pantschatantra, d. i. fünf Sammlungen oder Bücher, als das erste anzusehen.[17]) Es wurde im fünften Jahrhundert n. Chr. verfaßt und soll zum Verfasser den Vishnusarma haben. Aus diesem Werke ging der weit berühmtere Hitopadesa, d. i. freundliche Unterweisung (deutsch von M. Müller und von Schönberg) hervor, von welchem Schlegel und Lassen eine Ausgabe des Originaltextes geliefert haben. Der Inhalt dieser Fabelwerke ist nachher in alle Sprachen übergegangen. In der persischen Bearbeitung wird als der Verfasser Bidpai angegeben, welcher Name eine Übersetzung des indischen Vidjaprija d. h. Freund der Wissenschaft, sein soll. Wahrscheinlich ist dieser Bidpai eine ebenso fabelhafte Person wie Lokman und Äsop.

In Europa wurden diese orientalischen Fabeln, welche jedenfalls einen Schatz von Weisheit enthalten und denen Komik und sogar Humor keineswegs fehlen, zuerst durch die lateinische Übersetzung bekannt, welche Johannes von Kapua 1262 mit Zugrundlegung der hebräischen Version, die von dem Rabbi Joel herrührt, besorgte. Deutschland erhielt die erste, nach der soeben erwähnten lateinischen gefertigte Übersetzung durch Veranstaltung des wirtembergischen Herzogs Eberhard im Bart, der sie im Jahre 1480 auf seine Kosten unter dem Titel „Buch der Byspel der alten Weisen“ drucken ließ. Das Buch fand den außerordentlichsten Beifall, wurde binnen fünf Jahren viermal aufgelegt und blieb lange Zeit die Lieblingslektüre des Volkes.

Die Fabelpoesie Indiens verlief aber zuletzt in ein uferloses Fabulieren, welches, mehr und mehr alles höheren Gehaltes sich entschlagend, nur noch auf Unterhaltung abzweckte. Diese Märchendichtung, als deren Hauptleistung das Vrihat-Katha (d. i. die große Erzählung) des Somadeva sich hervorthut (Bd. 1—5 deutsch von Brockhaus), wird von den Hindus sehr hochgeschätzt; ja, das genannte Märchenwerk steht bei ihnen in nicht geringerem Ansehen als die beiden alten Nationalepen. Wir dagegen vermögen darin nur die völlige Veraltung und Auflösung der Sanskritlitteratur

zu erblicken, welche mit dem allmählichen Absterben der Sanskritsprache im 10. und 11. Jahrhundert unserer Zeitrechnung immer mehr in Schwulst und geschmackloses Kompilieren verfiel und zuletzt unter ganz kindischem Märchenlallen erlosch.

Das Sanskrit ist aber nicht zur „toten" Sprache geworden, ohne verschiedene Töchter- und Enkeltöchtersprachen hinterlassen zu haben. Die jetzt in Indien, d. h. im eigentlichen Indus- und Gangesland geredeten und geschriebenen Sprachen verhalten sich zu ihrer sanskritischen Stammmutter ungefähr so, wie die modern-romanischen Idiome zum Latein sich verhalten. Vorragend unter den lebenden Sprachen Indiens ist das „Bengali", welches schon seit Jahrhunderten einer reichen Litteratur sich erfreut. Zierden derselben waren im 16. Jahrhundert die Dichter Makunda Ram Chakravarti und Kirtibas Ojha, welcher das Ramajana ins Bengali übertrug, während im 17. Jahrhundert Kasi Ram Das es unternahm, das Mahabharata zu bengalisieren. Im 18. Jahrhundert sodann standen Ram Prasad Sen und Bharat Chandra Rai als gefeierte Bengali-Poeten da. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, allwo sich übrigens die Einflüsse der europäisch-englischen Kultur und Litteratur auf die indische immer bemerkbarer machten, hat eine gelehrte Brahmanin, Damabhai, als Dichterin und Improvisatorin im Sanskrit großes Aufsehen erregt. Der Parse C. Munksooh, Übersetzer des Firdusi und europäischer Dichtungen ins Indische, wird als bedeutendster indischer Dichter der Gegenwart gerühmt.

Von neuester indischer Dichtung ist bis dahin nicht viel bekannt geworden. Über das Drama wird berichtet, daß es seine Stoffe meist aus der Welt der Zaubermärchen nehme und daß die lustige Person als Hofnarr mit dessen Pflichten und Rechten nicht fehlen dürfe; somit wird es meist zu den schon erwähnten „Yatras" gehören, die hauptsächlich brahmanische Priester zu Verfassern haben.

Ägypten.

Bis zum 19. Jahrhundert ist bekanntlich die Schilderung, welche Herodot vom alten Ägypten entworfen hat, die Hauptquelle alles Wissens von diesem Lande gewesen. Ergänzend traten hinzu die Berichte, welche sich bei Diodor, Strabon und Plutarch, sowie in des Kirchenvaters Klemens von Alexandrien Allerlei (στρώματα) vorfanden. Die römischen Autoren, wo sie von Ägyptischem handeln, schöpften schon aus zweiter und dritter Hand. Bei dem Chronographen Julius Afrikanus, welcher im 3. Jahrhundert unserer Zeitrechnung lebte, finden sich auch die wenigen Bruchstücke, die uns von dem berühmten Geschichtswerke des Ägypters Manetho (Ma-n-Thoth) gerettet sind. Manetho hatte bekanntlich um 250 v. Chr. zu Sebennytos als Priester gelebt und hatte es unternommen, eine Geschichte seines Landes nach den Akten der Tempelarchive in griechischer Sprache zu schreiben.

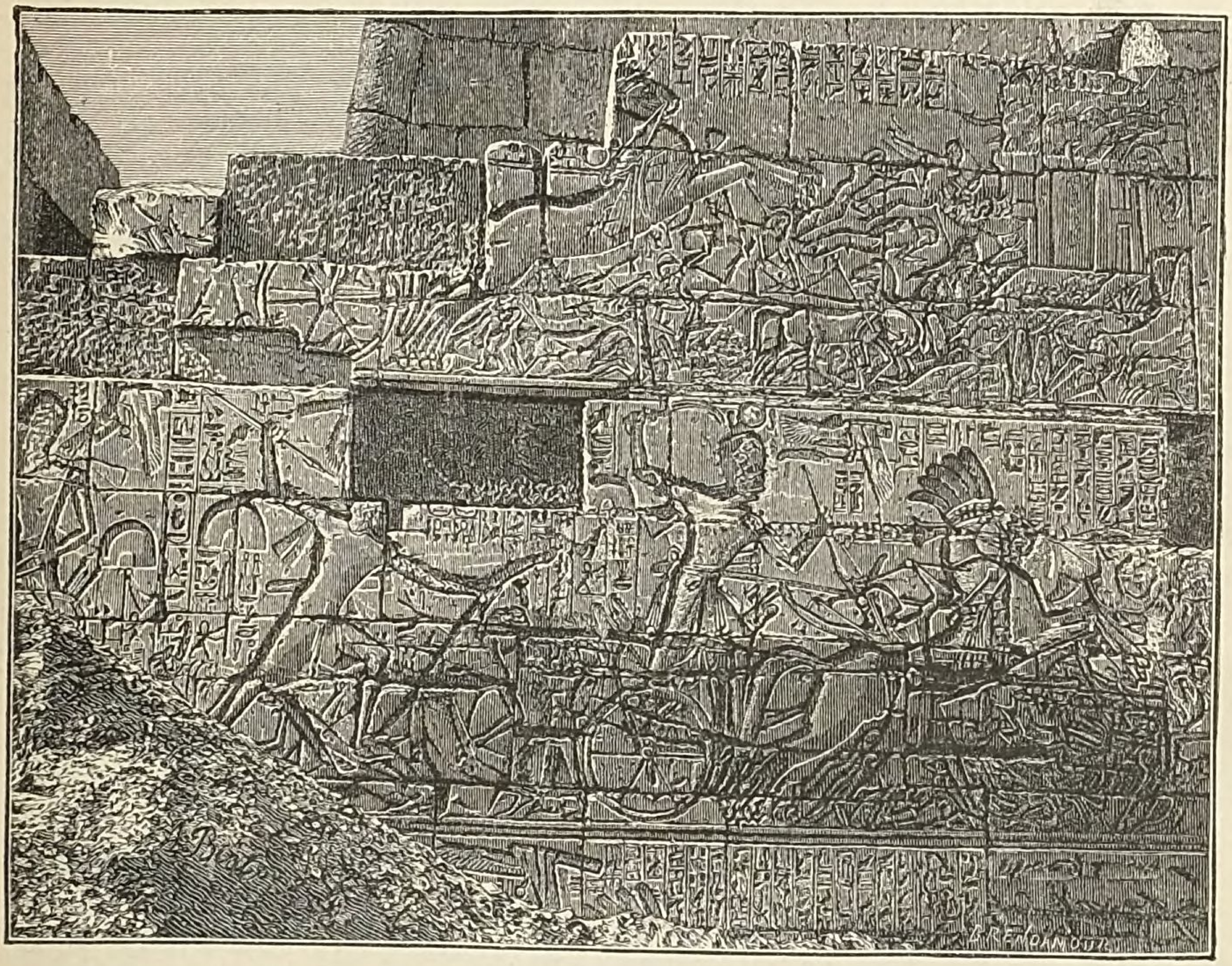
Was uns das Altertum über Ägypten mangelhaft und lückenvoll überlieferte, ist nun durch die moderne Forschung ergänzt, bestätigt oder berichtigt, tiefer begründet und erweitert worden.[18] Viele Jahrhunderte hindurch hatte die steinerne Poesie der unverwüstlichen Denkmäler Ägyptens zu den nachgeborenen Geschlechtern ihre stumme Sprache gesprochen, ohne verstanden zu werden; da öffnete im Jahre 1798 der aben-

teuerliche Seezug Bonapartes nach dem Lande der Pharaonen dem Verständnis eine neue Bahn. Die gelehrte Expedition, welche der kriegerischen beigegeben war, hat im Lande des Nils dauerndere Eroberungen gemacht als diese. Mittels der koptischen Sprache, welche, in einer Bibelübersetzung und einigen liturgischen Büchern erhalten, zur altägyptischen etwa sich so verhält, wie die französische, italienische oder spanische sich zur Sprache Ciceros, gelang es, wie jedermann weiß, zuerst dem Franzosen Champollion, zur Entzifferung der Hieroglyphen, der Bilderschrift von Altägypten, vorzuschreiten. Seither sind, dank den Bemühungen einer ganzen Reihe von Ägyptologen, die unvergänglichen Urkunden, welche vor Jahrtausenden den Monumenten des schwarzen Landes — Chemi, d. i. das schwarze, nannten die Ägypter ihr Heimatland — eingegraben wurden, sowie die Papyrusrollen, welche fromme Hände den Mumien mit in die Gräber gaben, lesbar, und die Malereien, womit Tempel- und Grabkatakombenwände bedeckt waren, erklärbar geworden.

Demnach befinden wir uns jetzt in dem Besitze von primären Quellen, welche in Verbindung mit den sekundären, die in den Schriftwerken der Griechen und Römer fließen, eine wirkliche Aufhellung der Geheimnisse Ägyptens, von welchen so viel gesagt und gesungen worden, möglich machen. Vieles ist dafür bereits geschehen, und die Ergebnisse für die politische Geschichte, sowie für die Kultur- und Sittenhistorie sind sehr bedeutend. Wir haben jetzt eine Vorstellung von dem Uralter der ägyptischen Zivilisation. Vielleicht sogar ist sie die älteste auf Erden gewesen und hat am Nil die menschliche Kulturarbeit überhaupt ihre ersten großen Triumphe gefeiert. Jedenfalls sind von Ägypten die bedeutsamsten zivilisatorischen Anregungen in die Nachbarländer ausgegangen, auch nach Hellas hinüber. Schon liegt zu deutlicher Überschau das politische und soziale, das religiöse und gesellige, das wissenschaftliche und künstlerische Leben und Thun der alten Ägypter vor uns, und wir wissen namentlich, daß in den Tempelhallen am Nil der menschliche Gedanke vor Jahrtausenden mit außerordentlicher Kühnheit und Energie die große Rätselfrage nach des Menschenlebens Sinn und Frommen zu beantworten unternommen hat. Der theologische Dämon Altägyptens und der philosophische Genius Altindiens lassen in der abendländischen Gedankenwelt bis zum heutigen Tage herab überall ihre Flügelschläge hören.

Die bisher vollzogenen Entzifferungen hieroglyphischer Inschriften und Papyrusrollen geben der Ansicht und Behauptung, daß die Ägypter zahlreiche Litteraturwerke theologischen, liturgischen, astronomischen, geschichtlichen und naturgeschichtlichen Inhalts besessen haben mußten, eine hinlänglich feste Basis. Die wichtigste der Papyrusrollen ist das sogenannte „Totenbuch". Sein vollständigster Text, 165 Kapitel enthaltend, wird in Turin aufbewahrt. Eine korrekte Ausgabe desselben machte sich der schweizerische Ägyptologe Naville zur Lebensaufgabe; Bruchstücke daraus verdeutschten Brugsch und Stern. Immerhin ist die bisher gewonnene dichterische Ausbeute doch sehr gering, quantitativ wie qualitativ. Allerdings steht stark zu vermuten, daß ein Volk von dem Kulturgrade, wie die Ägypter ihn erreichten, auch Dichter und poetische Schriftwerke hervorgebracht habe, und es läßt sich, insbesondere auf Grund bildlicher Darstellungen, mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß es im alten Ägypten nicht nur eine gesellige Lyrik, sondern auch eine die Thaten der Götter und der großen Pharaonen feiernde Epik und vielleicht nicht minder eine liturgische, den Mysterienspielen unseres Mittelalters ähnliche Dramatik gegeben habe. Aber vorerst sind das doch

nur Vermutungen und Annahmen, und alles, was uns bislang von dem altägyptisch-poetischen Litteraturschatz überkommen oder zugänglich geworden ist, besteht aus mehr oder minder vollständigen Liedern und Liederchen (Trinkliedern und Liebesliedern), didaktischen Sentenzen und Märchen; von letzteren — bei den Ägyptern sehr beliebt — hat Maspero Übersetzungen ins Französische gegeben (1889). Eine Anzahl von auf uns gekommenen Hymnen läßt erraten, daß am Nil eine religiöse, zunächst Kultzwecken dienende Lyrik eifrig gepflegt worden sei. Der ästhetische Wert derselben ist freilich,



Chetaschlacht. Relief nach dem Gedicht Pentaurs am Reichstempel zu Karnak.

soweit sich aus den vorliegenden Proben darauf schließen läßt, ein sehr untergeordneter. Denn diese Lieder sind fast nur aus Anrufungen und Ausrufungen zusammengesetzt, gebetformelhaft, ohne Gefühlsschwung und ohne Bilderglanz, wie z. B. das von Dümichen wortgetreu übersetzte Fragment eines an den Nil gerichteten Hymnus:

„Anbetung dir, o Nil!
Der du dich offenbart hast diesem Lande,
In Frieden kommend, um Ägypten zu beleben.
Verborgner, der du bringst, was finster ist, zum Licht,
Wie deinem Willen immer es beliebt.
Der du die vom Sonnengott erschaffnen Fluren
Mit Wasser überziehst,
Um zu ernähren die gesamte Tierwelt,

Du bist es, der das Land tränkt überall,
Ein Pfad des Himmels, du, in deinem Kommen,
Gott Seb, des Brotes Freund,
Gott Nepera, Getreidespender,
Gott Ptah, der hell macht jede Wohnung."

Am seelvollsten ist eine Totenklage der Isis um Osiris (deutsch von Brugsch). Darin atmet elegische Stimmung, ohne jedoch zu vollem Ausdrucke gelangen zu können. Hinsichtlich der dichterischen Form läßt sich der Parallelismus der Glieder oft, dann und wann auch Alliteration bemerken.

Was die Dramatik angeht, so will Brugsch den Beweis für ihr Vorhandensein insbesondere aus den Bildern und aus dem Texte des „Totenbuches" erbringen. Andere sehen dieses Totenbuch für „eine Art von philosophisch-didaktischem Gedicht" an. — Spuren von altägyptischer Epik wollte man in dieser Inschrift auf König Ramses III. finden:

„Der König war wie ein Löwe,
Sein Brüllen in den Bergen ließ die Ebne zittern.
Wie die Ziegen vor dem Stiere zittern,
So flohen die Feinde vor dem Helden!
Seine Schützen durchbohrten die Feinde
Und seine Rosse waren wie Sperber.
Er trägt das Land mit der Kraft seines Rückens und seiner Lenden,
Und der Geist der Sonne ist geoffenbart in seinen Gliedern.
Das reine Volk gedeiht im Glanze seiner Strahlen
Und vermehrt sich an Männern und Weibern.
Der Herr der Stärke spendet Leben wie die Sonne,
Seine Glieder leuchten über dem Lande wie die Sonne."

Ein größeres Bruchstück aus einer altägyptischen Kriegschronik hat F. Lauth (Beil. zur Allg. Zeitung 1870, Nr. 271—72) entziffert und verdeutscht. Der Stil desselben erhebt sich mitunter zur epischen Malerei. Es ist von dem „Schreiber" Pentaur (Pentenveri) einem unbekannten Dichter nachgeschrieben und schildert die kriegerischen Großthaten, welche der Pharao Ramses Miamun (der Sesostris der Griechen) in Syrien und Mesopotamien vollbrachte. Zwei Stellen aus dieser Art von „ägyptischem Epos" mögen hier stehen. In der ersten erzählt der „Schreiber" also: „Der elende verworfene Häuptling vom Chetalande hielt sich in der Mitte seiner Soldaten; er wagte nicht, sich dem Kampfe auszusetzen, weil er Se. Majestät fürchtete; aber er ließ Bogenschützen und Streitwagen vorrücken, zahlreicher als der Sand. Je drei Mann standen auf einem Wagen, vereint mit Kriegern, die in allen Waffengattungen geübt waren. Siehe! da machten sie aus Kadesch, wo sie im Hinterhalte gelegen, eines Ausfall auf die Südseite und drängten die Mannschaft des Ra gegen das Zentrum, während sie noch im Aufmarsch begriffen und aus Unkenntnis nicht gefechtsbereit war. Deshalb mußten die Bogenschützen und Streitwagen des Königs vor ihnen zurückweichen. Nun aber hatte Se. Majestät erst im Norden der Stadt Kadesch Halt gemacht, und zwar auf dem westlichen Ufer des Arunta. Als er Nachricht über das Vorgefallene empfing, siehe! da erhob sich Se. Majestät wie sein göttlicher Vater Menthu; er ergriff seine Waffen und legte sich den Brustharnisch an, gleichend dem Bal in seiner schrecklichen Stunde. Die Hauptrosse, welche Se. Majestät fuhren, „Thebens Triumph" und „die befriedigte Siegesgöttin" genannt, wurden aus dem kgl. Marstalle herbeigeführt. Der König eilte vorwärts und drang mitten unter die Reihen dieser verworfenen Chetas." — In der zweiten Stelle wird Se. ägyptische Majestät redend eingeführt: „Dem Kriegsgotte gleich

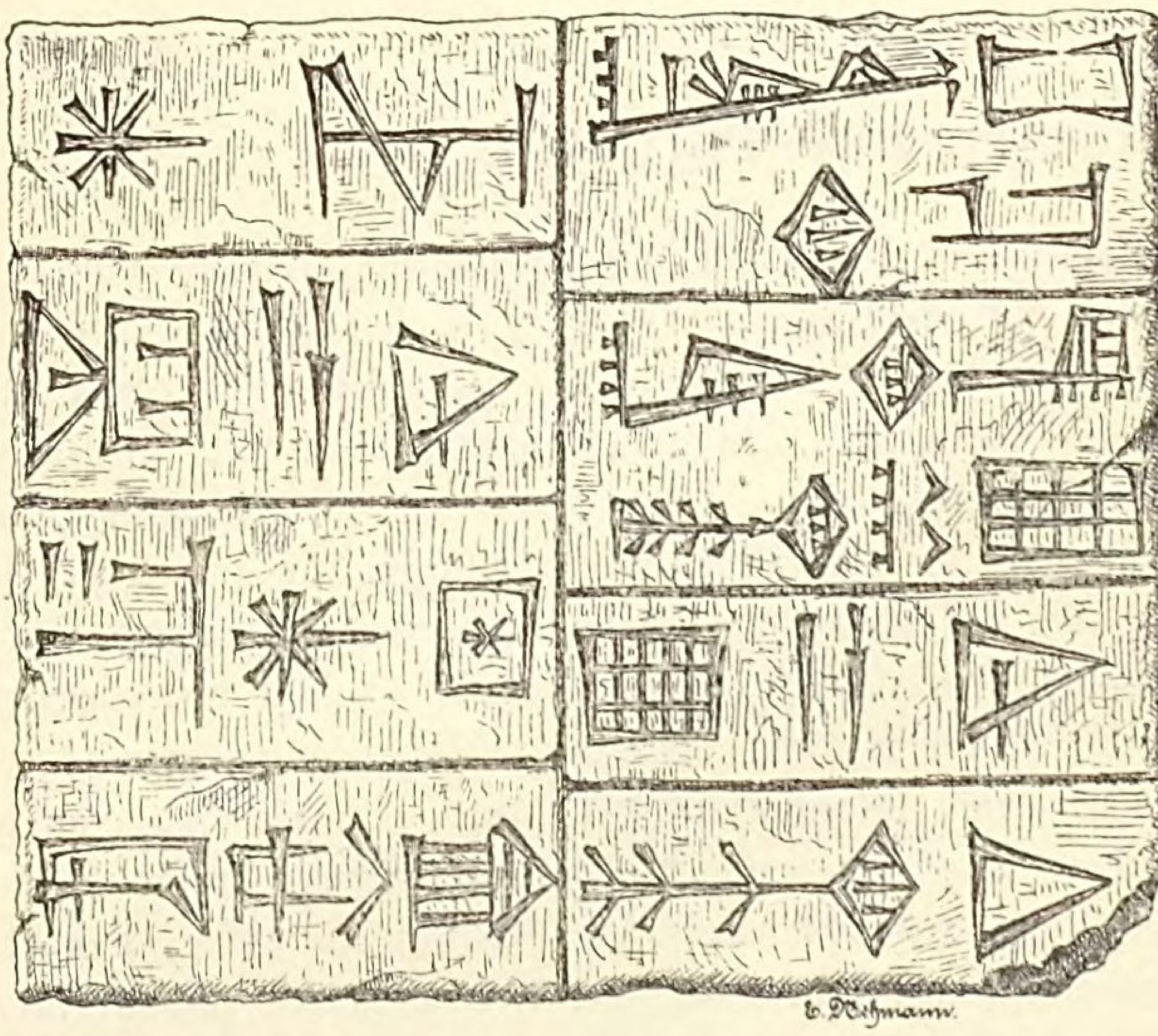
schleudere ich mit der Rechten meine Pfeile, zerschmeiße ich mit der Linken die Feinde: ich bin vor ihnen wie Bal in seiner schrecklichen Stunde. Die 2500 Streitwagen, die mich umringen, werden in Trümmer zerbrochen vor meinem Gespanne, nicht einer aus ihnen findet seine Hand, um wider mich zu kämpfen: das Herz fehlt in ihrer Brust und die Furcht entnervt ihre Glieder; sie wissen nicht mehr ihre Pfeile zu entsenden und finden nicht mehr Kraft genug, ihre Lanzen zu halten. Ich stürze sie ins Wasser, wie sich hineinwirft das Krokodil; sie liegen auf ihrem Angesichte, einer über dem andern, und ich wüte in ihrer Mitte. Ich will nicht, daß ein einziger hinter sich blicke, noch daß ein anderer sich umwende; derjenige, welcher fällt, wird nicht mehr aufstehen.“ G. Ebers hat den Dichter Pentaur zum Helden seines antiquarischen Romans Uarda gemacht.

Babylonien und Assyrien.[19])

Der Völkername der Semiten ist bekanntlich auf die biblische Überlieferung von Noah und seinem Sohne Sem zurückzuführen. Die fünf Söhne Sems sollen die Stammväter der semitischen Völkerstämme gewesen sein. Im Altertum waren als solche genannt und anerkannt die Babylonier, Assyrer, Chaldäer, Syrer, Armenier, Kappadoker, Lyker, Kanaaniter, Hebräer, Araber, Phöniker und deren Sprößlinge, die Punier oder Karthager. Faßt man die Wohnsitze dieser Völkerfamilie ins Auge, so ergiebt sich, daß die Semiten, von den phönikischen Kolonien abgesehen, von der Südspitze Arabiens bis zum Kaspiameer hin saßen. Unter den Bewohnern dieser weiten Länderstrecke gab sich aber inbetreff der Kultur, Religion, Beschäftigung, Staatsverfassung und Sittenzustände eine große Mannigfaltigkeit kund. Darum hat man in neuerer Zeit gegen die Annahme einer gemeinschaftlichen Abstammung dieser Völker starke Bedenken erhoben. Dieselben sind aber nicht von solchem Gewichte, daß der Glaube an die semitische Stammesgemeinschaft aufgegeben werden müßte, obzwar nicht zu leugnen ist, daß diese Völkerschaften, eingekeilt zwischen die eranisch-arische und die ägyptisch-äthiopische Völkerfamilie, häufigen Berührungen und demnach auch häufigen Einflüssen von beiden Seiten her nicht zu entgehen vermochten. Die Einwirkungen der verschiedenen Rassen und Nationen auf einander sind ja, zum Heile der menschlichen Kulturarbeit, überhaupt allzeit und überall, wennschon nicht immer deutlich nachweisbar, viel häufiger und bedeutender gewesen, als Rassehochmut und Nationaldünkel zugestehen wollen.

Nur die Minderzahl der semitischen Völkerstämme hat sich an der weltlitterarischen Thätigkeit beteiligt oder wenigstens hat nur die Minderzahl ein Schriftentum geschaffen, dessen Gehalt und Umfang ihm litteraturgeschichtliche Bedeutung gaben und geben. In dieser Hinsicht standen und stehen die Hebräer und die Araber ihren sämtlichen Stammesbrüdern weit voran. Indessen hat der rastlose Forschungseifer des 19. Jahrhunderts den Nachweis erbracht, daß auch andere Semitenstämme zu ihrer Zeit in dem weltlitterarischen Konzert Stimmen gehabt haben. Den Nachhall von solchen hat man in jenen Euphrat- und Tigrisgegenden aufgestört, allwo an die Namen der Städte Ninive und Babylon etliche der ältesten Erinnerungen des Menschengeschlechtes sich knüpfen. Daß jene Ebenen und Thalgebreiten an den Ufern der beiden mesopotamischen Ströme mit zu den ältesten Wohnstätten des Menschengeschlechtes gehörten, steht

zweifellos fest. F. Hommel (Geschichte Babyloniens-Assyriens, 1885, S. 4) behauptet sogar rundweg: „Die Weltgeschichte, so weit wir sie überhaupt zurückverfolgen können, beginnt in Babylonien." Eine zahlreiche Bevölkerung beutete die Triebkraft des humusreichen Bodens aus, und schon während der ersten Jahrhunderte des 2. Jahrtausends vor Christus hatten die Bewohner von Sinear, wie die Hebräer das Land nannten, zu einem Bildungsgrade sich emporgearbeitet, welcher mit dem Ägyptens wetteifern konnte. Waren doch auch am Euphrat und Tigris vielfach ganz dieselben Hebel der Kultur thätig wie am Nil. Denn hier wie dort diente die systematische Nutzbarmachung der reichen Wasserkräfte zur Grundlage des ackerbaulichen, sozialen, technischen und künstlerischen Fortschritts. Die Babylonier und Assyrer entwickelten aber ihre Kultur nicht selbständig aus sich allein, besonders auch ihre litterarische, sondern übernahmen sie zu einem guten Teile von dem uralten Kulturvolke der Akkado-Sumerier im Südosten und Nordwesten ihres Gebietes, welches Volk dann seine Herrschaft an die semitischen Babylonier und Assyrer verlor.



Keilschrift auf einem Ziegel aus Erech.
Nach Perrot-Chipiez, Assyrie.

Das Schicksal von Ninive und Babel bezeugt großartig die Eitelkeit menschlicher Herrlichkeit. Seit 2400 Jahren war das prächtige Ninive untergegangen, versunken, verschollen, so verschollen, daß sogar der Platz, wo die Stadt gestanden, den Umwohnern unbekannt gewesen. Der Ort, wo Babel gestanden, deren Pracht zu den Wundern der alten Welt gehört hatte, war allerdings bekannt geblieben; allein der Platz war zu wüster Wildnis geworden, welche nur mittels der riesigen Masse von Backsteinen und Scherben, womit zu beiden Seiten des Euphrats der Boden meilenweit besät ist, vom vormaligen Dasein der alten Wunderstadt Zeugnis gab. In dieser Öde nun haben die seit 1843 durch Botta und Layard veranstalteten Ausgrabungen und gemachten Funde der sprachlichen und geschichtlichen Forschung eine neue Domäne erworben. Etwa fünf Wegstunden von Mosul entfernt, nahe der Mündung des Zab in den Tigris, auf einer vor Jahrtausenden von Fruchtbarkeit strotzenden, jetzt aber schon seit Jahrhunderten verwilderten, baumlosen Ebene, deren Eintönigkeit nur durch einen da und dort aufragenden Erdhügel unterbrochen wird, haben die Nachsuchungen und Aufgrabungen begonnen und namentlich in der Nähe der elenden Beduinendörfer Nimrud, Khorsabad und Kujundschik überraschende Resultate erzielt. Massenhafte Über-

reste weithingedehnter Paläste und Kunstwerke höchst eigentümlichen Stils wurden von dem Schutt, welchen mehrere Jahrtausende auf sie gehäuft, befreit und der archäologischen, sprachlichen und historischen Untersuchung bloßgelegt. Für das älteste der bis jetzt entdeckten und aufgegrabenen Denkmäler gilt der große sogenannte Nordwestpalast von Nimrud, als dessen Erbauer die Inschriften den König Assarakbal (zwischen 900 bis 800 v. Chr.) nennen. Die bei Kujundschik und Khorsabad bloßgelegten Bauwerke sind nicht nur mit zahllosen Inschriften bedeckt, sondern sie enthielten auch in eigens dafür bestimmten Räumen ganze Bibliotheken, d. h. Alabasterplatten und Thontafeln von verschiedener Größe, auf welchen in Bildern und in Keilschriftzügen die Denkwürdigkeiten des alt- und neuassyrischen Reiches verzeichnet sind. Wetteifernd und mit großen Erfolgen haben sich englische, französische und deutsche Sprach- und Geschichteforscher (Rawlinson, Smith, Vaux, Talbot, Lenormant, Burnouf, Sayce, Oppert, Grotefend, Lassen, Benfey, Brandis, Niebuhr d. J., Schrader, Hommel, Haupt u. a.) an die Entzifferung und Erklärung dieser eigenartigen Schriftdenkmäler gemacht.

In litterarischer Hinsicht ist nun unter den gelungenen Entdeckungen und Entzifferungen insbesondere die von Wert, welche den Beweis erbringt, daß, was bis dahin bestritten worden, auch die Semiten außer Legenden und Fabeln ein Epos geschaffen haben, das unsere Gelehrten Nimrod-, Izdubar — Nimrod-, oder Gilgamos-Epos nennen. Dieser Beweis ist die aus der Keilschriftenbücherei des Königs „vom Lande Assur" Asurbanihabal (Sardanapal, 667—625 v. Chr.) stammende, zuerst von Fox Talbot (1865) untersuchte, mit Miniaturkeilschrift bedeckte Thontafel, welche in den aufgegrabenen Palasträumen von Ninive gefunden wurde und deren Text mit beigefügter Verdeutschung Schrader (Die Höllenfahrt der Istar, ein altbabylonisches Epos, nebst Proben assyrischer Lyrik) 1874 veröffentlicht hat. Die Form dieses epischen Bruchstückes, für dessen Entstehung selbstverständlich ein weit höheres Alter als die Zeit des genannten Königs angenommen werden muß, ist jene rhythmische Gliederung der einzelnen Sätze, welche als „Parallelismus" der Satz-, beziehungsweise der Versglieder den alten Semiten und namentlich auch den Hebräern eigentümlich gewesen ist. Der Inhalt ist allem nach nur ein Bruchstück eines größeren Ganzen, eine Episode aus einem epischen Cyklus, welcher den großen Mythenkreis von dem Sonnenheros Izdubar behandelte und zu welchem auch wohl die chaldäische Sintflutlegende gehörte. Unsere Episode nun stellt dar, wie die Mondgöttin (Liebesgöttin) Istar (Astarte) aus Gram und Zorn, ihre glühende Liebe zum Izdubar von diesem verschmäht zu sehen, in die Unterwelt hinabfährt.

„Unter allen Umständen haben wir es bei diesem epischen Stücke mit einem Litteraturprodukte zu thun, welches zu den ältesten Überbleibseln des gesamten semitischen Schrifttums gehört und seiner Niederschrift nach jedenfalls mit den frühesten Stücken des Alten Testaments auf einer Linie steht. Wer der Mann war, der die Sagen in die vorliegende Form brachte, ob es überhaupt einer, ob es mehrere waren, darüber wissen wir ebensowenig etwas, wie über die Verfasser der großen urgeschichtlichen Darstellungen der Israeliten." (Schrader a. a. O. 67.)

Geist und Ton dieser uralten Epik lassen sich schon aus den Eingangssätzen der Dichtung erkennen:

„Nach dem Land ohne Heimkehr, dem fernen, dem Gebiete der Verwesung,
Istar, Sins Tochter, ihren Sinn (fest)
Richtete, und die Tochter Sins (richtete ihren) Sinn

Nach dem Hause der Verwesung, der Wohnung Irkallas,
Nach dem Hause, dessen Eingang ist ohne Ausgang,
Nach dem Pfade, dessen Weg ist ohne Rückkehr,
Nach dem Hause, dessen Eingang des Lichtes beraubt ist,
Einem Orte, da Staubes Menge ihre Nahrung, ihre Speise Lehm,
Wo Licht nimmer geschaut wird, wo im Düstern sie wohnen,
Geister (?) gleichwie Vögel die Gewölbe durchschwirren,
Auf der Thüre und ihrem Getäfel dicker Staub." (Schrader.)

Daß unter den Semiten am Euphrat und Tigris der epischen Dichtung die lyrische nachtrat oder zur Seite ging, ist aus den ausgegrabenen Keilschrifttexten ebenfalls dargethan. Was von dieser assyrischen Lyrik bislang bekannt geworden, zeigt die semitische Stammverwandtschaft der mesopotamischen Völker mit dem israelitischen deutlich auf. Denn wie bei diesem, so waren auch bei jenen die lyrischen Ausströmungen der Menschenseele vorzugsweise religiöser Natur und die augenscheinliche Ähnlichkeit der assyrischen Gebet-, Hymnen- und Spruchpoesie mit der hebräischen legt unwidersprechliches Zeugnis ab für die religionsgeschichtliche Thatsache, daß der ursprüngliche Gottesbegriff und der ursprüngliche Gottesdienst der ganzen Semitenfamilie einer und derselbe gewesen. Niemand kann den Psalmenton in diesen drei kurzen Proben assyrischer Lyrik, einem Gebet, einem Hymnus und einem Lehrsatz, verkennen:

„Gott du mein Schöpfer,
Meine Arme ergreife,
Meines Mundes Hauch leite,
Meine Hände, sie leite,
O Herr des Lichts!"

„Dein hehres Gebot:
„„Wer will (mich) belehren?
„„Wer will es (mir) gleichthun?""
Unter den Göttern, deinen Brüdern,
Deines Gleichen hast du nicht!"

„Der nicht fürchtet seinen Gott,
Wird dem Rohr gleich abgeschnitten.
Wer die Istar nicht verehrt,
Dessen Körperkraft dahinsiecht.
Gleich dem Stern des Himmels zieht er ein den Glanz,
Gleich Wassern der Nacht verschwindet er." (Schrader.)

Judäa.[20])

Falls man sich von den Gestaden des Ganges und des Nils unmittelbar zu den Ufern des Jordans wenden würde, von den Indern und Ägyptern zu den Hebräern, so wäre das ein Sprung in einen schroffen Gegensatz hinein. Denn verraten die ägyptische und die indische Religion, zeigt die Poesie der Hindus die überschwengliche Phantastik des Polytheismus, so tritt uns dagegen im religiösen Anschauen und Glauben der Hebräer und nicht minder in ihrem litterarischen Schaffen, wie dasselbe in der Bibel vorliegt, die kraftvollste und folgerichtigste Erscheinung des Monotheismus entgegen, welche der alte Orient zu erzeugen vermochte. Dieser Monotheismus, diese Verehrung des einen Gottes ist der Nerv des Hebräismus überhaupt und das schaffende, bewegende Prinzip der hebräischen Litteratur insbesondere. „Horch auf, Israel, Jahve

ist unser Gott, Jahve allein!" (Deuteron. 6, 4.) „Jahve, er, der Gott im Himmel oben und auf Erden unten, und sonst keiner mehr!" (Deuteron. 4, 39.) „So spricht der Herr: Ich bin der erste und bin der letzte und außer mir ist kein Gott!" (Jesaia 44, 6.) Die ganze Bibel, die wir hier natürlich nicht vom theologischen, sondern vom allgemein menschlichen und vom litterarischen Standpunkt aus betrachten, ist eigentlich bloß eine Umschreibung, eine in tausenderlei Wendungen sich immer wiederholende Umschreibung dieses Satzes. Denn weil hier alles ausgeht von Jahve und alles zurückkehrt zu Jahve, weil der Strom der poetischen Äußerung fast ausschließlich dem Quell des Glaubens an den einen Gott entspringt, muß sich eine gewisse Einförmigkeit geltend machen, welcher wohl auch die eigentümliche Erscheinung auf Rechnung zu setzen ist, daß die hebräische Sprache einen spezifischen Unterschied zwischen prosaischer und poetischer Form nicht kennt. Denn das bekannte „Ebenmaß der Satzglieder" (Parallelismus membrorum) formiert doch nicht so fast einen materiellen, als vielmehr nur einen ideellen Rhythmus, den man ganz richtig als „Gedankenrhythmus" bezeichnet hat. Zudem ist dieser Parallelismus nicht nur dem poetischen Stil, sondern auch dem prosaischen eigen.



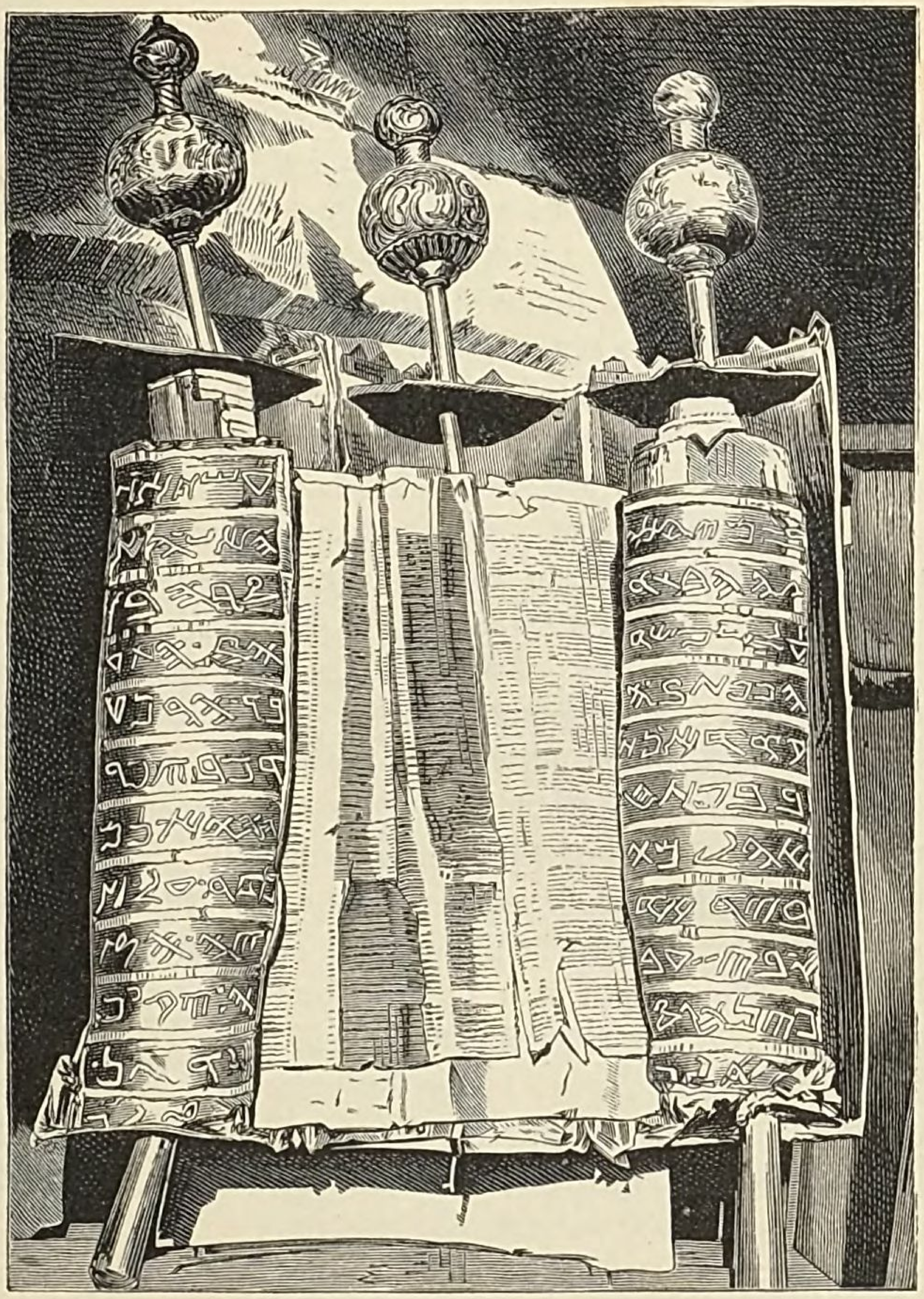
Säule des Königs Mesa von Moab.
Älteste semitische Schrift.
Louvre, Paris.

E. Meier, welchem wir die erste von theologischen Voraussetzungen durchaus freie Geschichte der hebräischen Nationallitteratur (1856) verdanken, ist hierüber abweichender Ansicht. Er giebt zwar zu, daß sich ein nach Quantitäten bestimmtes Silbenmetrum im Hebräischen nicht nachweisen lasse. Dennoch aber besitze die hebräische Poesie, namentlich die Lyrik, eine sie von der Prosa unterscheidende, rhythmisch gegliederte und gebundene Form. Dieses rhythmische Zeitmaß, dieser musikalische Takt werde im Hebräischen wie im Deutschen durch den Accent bezeichnet. Jede Verszeile enthalte zwei betonte Silben, denen immer zwei und mehr unbetonte Silben vorhergehen oder nachfolgen können. Der Takt und das qualitative Maß einer solchen Verszeile entspreche im allgemeinen einem Doppeljambus und dessen Umkehrungen. Bikell seinerseits — Metrices biblicae regulae exemplis illustratae, 1879, Carmina veteris testamenti, 1882 — Dichtungen der Hebräer, zum erstenmal im Versmaße des Urtextes übersetzt, 1882 — will die „Entdeckung" gemacht haben, daß „die hebräische Poesie sich in Strophen, einschließlich Distichen, bewegt, deren Zeilen Silbenzählung und regelmäßigen Wechsel betonter und unbetonter Silben zeigen." Betonte und unbetonte Silben wechseln regelmäßig ab, so daß demnach die prosaische Ausdrucksweise nur durch gehobene Diktion zur poetischen würde. — An die allbekannte Thatsache, daß Herder es gewesen, welcher durch sein Sturm- und Drangbuch Die älteste Urkunde des Menschengeschlechts (1774) und durch seine klassische Schrift Vom Geist der ebräischen Poesie (1783) zuerst einer richtigen Würdigung und Wertung der biblischen Schriften und der Erscheinungsformen des hebräischen Schönheitsideals die Bahn gebrochen und die Wege gewiesen hat, brauche ich kaum zu erinnern.[21])

Die hebräische Litteratur ist durchaus national, und da die Überzeugung eines unmittelbaren Beherrschtwerdens der Nation durch Jehova (oder besser Jahve) die

Wurzel des hebräischen Nationalbewußtseins war, so konnten die litterarischen Erzeugnisse dieses Volkes, wie schon vorhin angedeutet worden, der überwiegenden Mehrzahl nach nichts anderes sein als Vermittelungsversuche zwischen dem Gott und seinem erwählten Volke, ein theokratischer Kodex, der unaufhörlich den Glauben predigte, den Gehorsam gebot und von einzelnen, bald mehr bald weniger entschieden laut werdenden skeptischen Anfällen immer wieder zur Orthodoxie zurückbog. Nun war aber der Gott der Kinder Israels vor allem ein Gott des Schreckens und des Zorns, der weniger geliebt, als mit Furcht und Zittern verehrt sein wollte; ein Gott, der schrecklich eifersüchtig über seine Rechte wachte, eine chinesische Mauer der Absonderung um sein Volk gezogen wissen wollte und bei der geringsten Anwandlung desselben, sich dem üppigen Götterdienste, der ausschweifenden Natursymbolik ihrer Nachbarn hinzugeben, mit Blitz und Donner dreinwetterte. Dadurch ward auf die Phantasie der Hebräer (und die Phantasie ist denn doch der Urgrund aller Dichtung) ein gewaltiger Dämpfer gesetzt. Sie durfte sich nicht in mythologischen Spielen ergehen, sie war unerbittlich auf den einen und einzigen Gott angewiesen und von diesem durfte sie nicht einmal ein Bild schaffen, welches klar und plastisch vor das Auge getreten wäre.

Dieser Umstand machte das Entstehen eines hebräischen Epos von vornherein unmöglich; denn zum Heldengedichte der alten Welt gehören schlechterdings sichtbare, fühlbare, handelnd auftretende, die Menschengeschicke bestimmende und von denselben bestimmt werdende Götter. Sodann verhinderte das Gefühl absoluter Abhängigkeit von Jahve die Hebräer, ein Drama zu gründen; denn das Drama verlangt das freie Walten der selbständigen Persönlichkeit; im Bewußtsein der Hebräer aber existierte nur eine selbständige Persönlichkeit, die des Gottes nämlich, der allein zur freien That befähigt und berechtigt war. Demnach mußte die schaffende Kraft des Hebräismus immer mehr nach innen gedrängt, immer mehr im Gemüte konzentriert und zusammengepreßt werden, um dann einerseits als ein Strom glühend heißer Lyrik aus der Seele der Psalmisten hervorzubrechen, andererseits dem Denker eine sinnige Didaktik auf die Lippen zu legen, den Chronisten zu jener bewunderungswürdig naiven, das historische Faktum mittels der religiösen Überlieferung erklärenden Darstellung anzuregen und endlich den Propheten zu seinen gläubigen Visionen, seinen patriotischen Droh- und Strafreden zu begeistern. Bei aller Beschränkung entfaltet die hebräische Litteratur dennoch eine wundersame Macht und Kraft; denn sie springt wie ein roter Blutquell aus dem Herzen eines schmerzdurchwühlten, durch die Schule des Unglücks gegangenen Volkes hervor, das sich nur selten der heiteren Seite des Lebens zuwandte und fortwährend fragend und bangend vor dem dunkeln Vorhange stand, welcher die Rätsel des Menschendaseins verhüllt. Der bunte, genußfreudige Sensualismus des Orients machte sich zwar auch hier mitunter laut genug, erfuhr aber durch den von der Erde abgewandten, stets nach der Vereinigung mit Gott seufzenden, unermüdlich ins Überirdische hinübertastenden Spiritualismus der Hebräer immer wieder eine unerbittliche Reaktion. Eben dieses kriegerische, nimmer rastende Reagieren gegen eine übermächtige, so verlockende und doch verhaßte und verpönte Weltanschauung verleiht dem Hebräismus jene in die tiefsten Tiefen der Seele hinabgreifende Gewalt der Rede, jenen donnernden Zorn, jenen leidenschaftlichen Eifer und endlich jene kühne Bilderpracht, deren Farben sich, wie Fortlage treffend bemerkt hat, „der Phantasie einätzen und darin lange fortglühen gleich den brennenden Tinten der Glasmalereien unserer gotischen Dome“.



Angeblich älteste Pentateuch-Handschrift in Jerusalem.

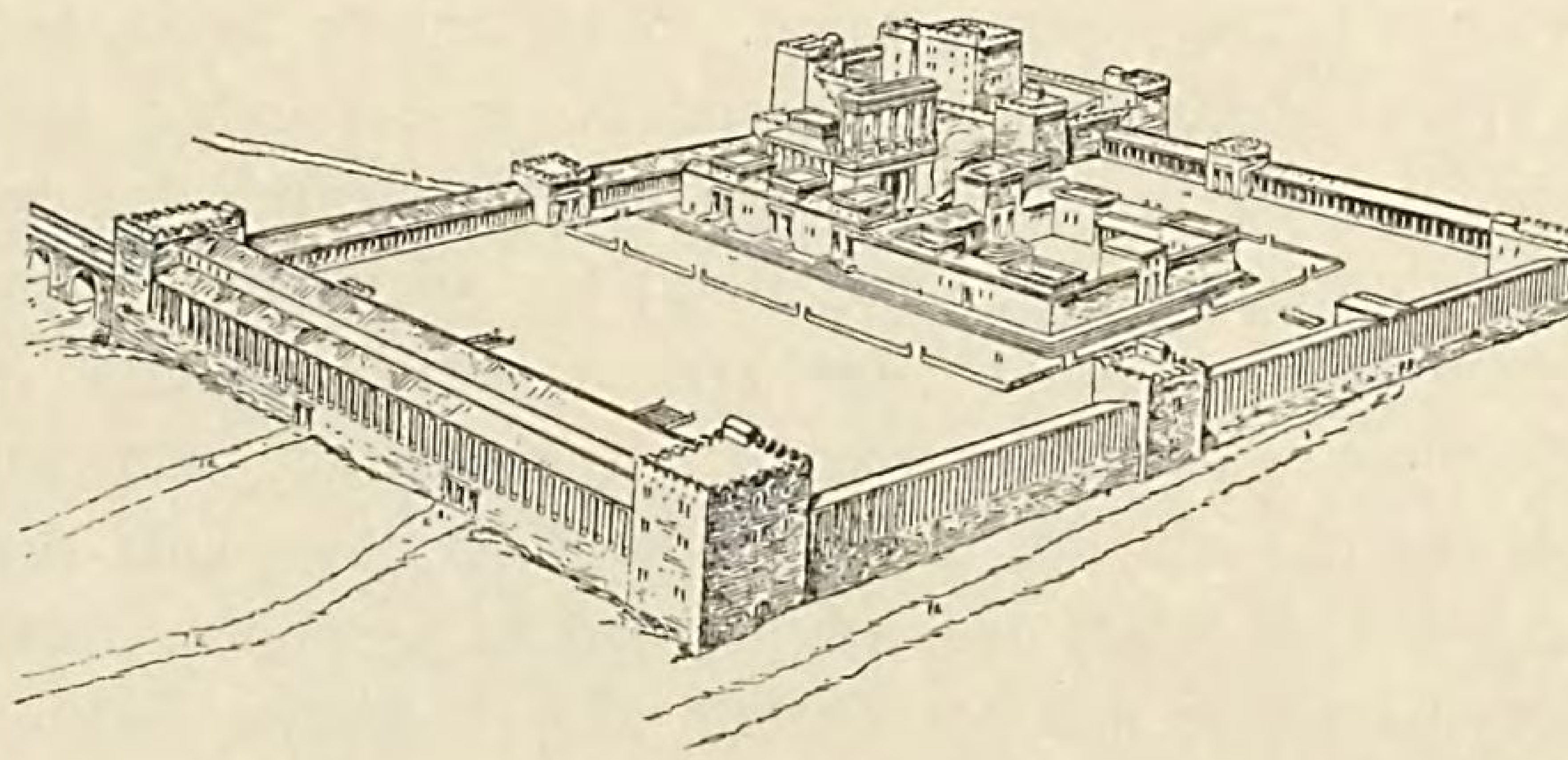
Die hebräische Litteratur im weitesten Sinne begreift alle in dem hebräischen Idiom, einem Zweige des semitischen Sprachstammes, geschriebenen Schriftwerke. Im engeren Sinne umfaßt die Nationallitteratur der Hebräer die Sammlung von litterarischen Erzeugnissen, welche wir das Alte Testament zu nennen gewohnt sind und welche in Verbindung mit dem Neuen Testament den griechischen Namen Bibel (βιβλίον, das Buch oder vielmehr das Buch, nämlich τὸ βιβλίον θεῖον, das heilige Buch) führt. Die Hebräer selbst begreifen diesen Kodex unter dem Titel: Das Gesetz, die Propheten und die anderen heiligen Schriften. In betreff der religiösen Autorität zerfällt in den Augen der jüdischen und der (älteren) christlichen Kirche die Gesamtheit der älteren israelitischen Litteratur in kanonische und in deuterokanonische oder apokryphische Bücher. Die ersteren enthalten sämtliche Erzeugnisse der althebräischen Litteratur und zwar nach dieser gäng und gäben Ordnung: 1) die sogenannten fünf Bücher

Moses (Pentateuch); 2) das Buch Josua; 3) das Buch der Richter; 4) das Buch Ruth; 5) die zwei Bücher Samuel; 6) die zwei Bücher der Könige; 7) die zwei Bücher der Chronik; 8) das erste Buch Esra; 9) das Buch Nehemia; 10) das Buch Esther; 11) das Buch Hiob; 12) das Buch der Psalmen; 13) das Buch der Sprüche (Salomos); 14) den Prediger (Salomo); 15) das Hohelied; 16) die vier großen Propheten: Jesaia (zerfallend in den älteren Jesaia und in den jüngern aus dem Ende der babylonischen Gefangenschaft, hauptsächlich Kapitel 40—66), Jeremia, Ezechiel, Daniel; 17) die Klagelieder des Jeremia; 18) die zwölf kleinen Propheten: Hosea, Joel, Amos, Obadja, Jona, Micha, Nahum, Habakuk, Zephania, Haggai, Zacharja, Maleachi. Die Entstehungszeit dieser Schriftwerke reicht vom sogenannten mosaischen Zeitalter bis ins makkabäische herab; es ist eine festgestellte wissenschaftliche Thatsache, daß der alttestamentliche Kanon, wie wir denselben besitzen, erst um das Jahr 150 v. Chr. seinen Abschluß erhalten hat. Auseinander zu setzen, wie und unter welchen Bedingungen dieser Litteraturschatz in den drei großen Perioden der Geschichte des Volkes Israel 1) von Mose bis zur Gründung des Königtums, 2) von der Einführung der Königsherrschaft bis zum Ende des Exils, 3) von der Rückkehr aus dem Exil bis zur Epoche der Makkabäer entstanden ist, sich angesammelt hat und welchen Umarbeitungen er bis zur Schlußredaktion unterworfen wurde, das bleibt billig der Spezialhistorie der hebräischen Litteratur überlassen. Was die sogenannten alttestamentlichen Apokryphen (vom griechischen Wort ἀποκρύπτειν, verbergen) angeht, so sind dieselben — teils aus dem Hebräischen ins Griechische übertragen, teils ursprünglich griechisch geschrieben — Produkte der späteren jüdischen Litteratur, didaktischen oder legendenhaft-historischen Inhalts. Man rechnet dazu 1) das zweite und dritte Buch Esra, 2) die Bücher der Makkabäer, 3) das Buch Judith, 4) das Buch Tobia, 5) das Buch der Weisheit, 6) das Buch Jesus Sirach, 7) das Buch Baruch, — der Einschiebungen in das kanonische Buch Esther und verschiedener Unterschiebungen und Kompilationen nicht zu gedenken, welche in den ersten Jahrhunderten nach Christus von gelehrten Juden auf Grund althebräischer Tradition verfertigt wurden.

Litterarisch angesehen zerfällt der alttestamentisch-kanonische Litteraturschatz in zwei große Klassen: 1) prosaische, 2) poetische Bücher. Die erste Klasse enthält: 1) mythengeschichtliche, sagengeschichtliche und geschichtliche Schriften; 2) dogmatisch-liturgische; 3) sozial-politisch-gesetzgeberische. Die zweite Klasse enthält: 1) lyrische, idyllische und didaktische Dichtungen; 2) prophetische Bücher.

Freilich, das dichterische Element, welches ja in allen primitiven Geisteswerken der Völker stets eine große Rolle gespielt hat, tritt auch in den prosaischen Büchern des Alten Testamentes bedeutend hervor und zwar nicht nur in einzelnen Hymnen, Parabeln, Fabeln und Rätseln, welche häufig in den Text eingewebt sind, sondern in der ganzen Anlage und Durchführung dieser erzählenden und gesetzgebenden Bücher. Allerdings kann von den sogenannten fünf Büchern Moses (Pentateuch), welche bekanntlich in ihrer jetzigen Gestalt keineswegs von Moses herrühren, sondern zur Zeit des Exils (604—535 v. Chr.) verfaßt oder wenigstens überarbeitet und redigiert wurden, durchaus nicht als von einem Epos im künstlerischen Sinne die Rede sein, wohl aber als von einer in patriotischer und moralischer Absicht unternommenen Zusammenstellung und Bearbeitung der nationalen Traditionen zu einem Kanon der hebräischen Religion, Sitte und Nationalität, wobei es nicht fehlen konnte, daß die naive Ursprünglichkeit

dieser Stammsagen auch der späteren Bearbeitung derselben einen poetischen Stempel aufdrückte. Freilich gehört ein nicht geringer Grad von theologischer Verbohrtheit dazu, in diesen an starken Derbheiten, ja Barbareien nicht armen Erzählungen auch jetzt noch durchweg „heilige" Schriften zu erblicken; allein abgesehen von der angeblichen Heiligkeit, wird niemand sich des Eindruckes dieser Mythen- und Sagengeschichten erwehren können, und das, was den Kern derselben bildet, das mosaische Gesetz, muß und wird zu allen Zeiten als ein Schatz von Weisheit hochgehalten werden, aus welchem sich die Prinzipien aller sozialen und sittlichen Ordnung schöpfen lassen. Kann Moses der Hauptanteil an der alten Gesetzgebung zugeschrieben werden, so war er keineswegs ein herzloser Hierarch, sondern ein Weiser, der für die irdische Wohlfahrt und Freiheit seines Volkes litt, kämpfte und dachte. Weit entfernt, seine Brüder auf den Himmel zu verweisen, that er vielmehr alles ihm mögliche, ihnen den Aufenthalt auf der Erde angenehm und lieblich zu machen. Was über Inhalt und Entstehungsart des Pentateuch gesagt worden, läßt sich mit unbedeutenden Änderungen auch auf die Bücher Josua, der Richter, Samuels, der Könige, der Chronik, Esra (1. B.) und Nehemia anwenden, in denen abwechselnd das mythische, historische, liturgische und sittenschildernde Element mehr oder weniger zu Tage tritt.



Tempel in Jerusalem.
(Aus: Babelon, Archéologie orientale. Paris, Maison Quantin.)

Grundton der hebräischen Poesie ist, wie schon gesagt, der Glaube an Jehova, das Jahvetum. Aber dieser Grundton war, wie ebenfalls schon bemerkt wurde, nicht allezeit obherrschend. Denn heutzutage weiß jedermann, daß es ein grober Irrtum ist, zu meinen, die Dichtung der Hebräer sei durchaus nur eine religiöse und als solche zu nehmen oder wenigstens zu deuten. Im Gegenteil, dann und wann ist sie sehr weltlicher Art (vgl. Ps. 45, Jes. 23, 16). Ihrem Wesen wie ihrer Form nach ist sie vorwiegend Lyrik und Didaktik. Allerdings waren Anfänge der Epik und Dramatik vorhanden — jene in den alten Heldenliedern, von denen uns in dem der Deborah eine Probe übrig geblieben ist, und in den Heldensagen vom Simson; diese in den Wechselreden des Buches Hiob und in den Wechselgesängen des Hohenliedes — aber zu einer weiteren Entwickelung sind sie nicht gelangt und zwar aus den früher angegebenen Gründen.

Wie überall war auch unter den alten Hebräern echter Poesie Jungbrunnen das Volksherz, und wir stoßen daher in der Zeit von Moses bis David auf religiöse und weltliche Volkslieder, in welcher die späteren Grundformen der hebräischen Nationalpoesie schon vorgezeichnet erscheinen; denn meist ist diese alte Volkslyrik, deren zerstreute Überbleibsel die philologische und ästhetische Kritik nachgewiesen hat, didaktisch angehaucht. Wir erwähnen außer der sinnigen Fabel Jothams (Richt. 9, 8—15) das Rachelied des Lamech (1. Mos. 4, 23 u. 24), das Brunnenlied (4. Mos. 21, 27 u. 28),

das Lied über den Fall Hesbons (4. Mos. 21, 27—30), die Siegeslieder der Mirjam, und der Deborah und des Barak (2. Mos. 15, 20—21; Richt. 5). Die Blüte der religiösen Kunstlyrik erscheint in den Psalmen (vom griechischen ψάλλειν, psallere, die Laute oder Zither [Kinnor] spielen. Daher ψάλμα und ψαλμός, ein auf der Zither gespieltes oder mit Zitherbegleitung gesungenes Lied). Der Psalter (hebr. tehillim) enthält 150 Lieder, welche, zu sehr verschiedenen Zeiten gedichtet, vom sechsten Jahrhundert v. Chr. bis zum Ende des vierten gesammelt wurden. Nach den einen ist Hauptpsalmist der König David gewesen, der Meister der Kinnor, mit welchem mehr lauten- als harfenartigen Instrument der lyrische Vortrag begleitet wurde; denn wie jede alte Lyrik war auch die hebräische unzertrennlich mit der Musik verbunden; neben David werden noch Mose, Salomo, Asaph, Heman, Ethan und die Kinder Korah als Psalmisten genannt. Nach andern haben auch Propheten, z. B. Jeremia, an dieser Liederdichtung teilgenommen; wieder andere weisen die Psalmen erst der nach-exilischen Zeit zu. Die Psalmen aber sind entschieden der echteste dichterische Ausdruck des Hebräismus. In ihnen klingt der affektvolle Ton des Jahvetums, wie „glühende Kohlen aus der Nacht" aus dem schmerzumnachteten, nur flüchtig vom Strahl der Glückssonne erleuchteten Gemüt hervorquellend, und reißt das Herz des Hörers unwiderstehlich mit sich fort, — eine Lyrik, die, bald elegisch klagend, bald in die erhabenste Leidenschaft ausbrechend, nachmals aus dem Judentum ins Christentum herübergepflanzt wurde und das Vorbild aller kirchlichen Dichtung geworden und geblieben ist. Der Psalm aller Psalmen aber ist und bleibt der herrliche 104., in seiner einfachen Erhabenheit unvergleichlich. Einige Strophen daraus mögen es bestätigen:

Preise den Herrn
Du meine Seele!
Herr, mein Gott,
Du bist sehr groß,
Mit Hoheit und Herrlichkeit
Bist du bekleidet!
Er hüllt sich in Licht
Wie in ein Gewand,
Er spannt den Himmel
Wie ein Zelttuch aus
Und wölbt mit Wasser
Seine Söller.

Wolken macht er
Zu seinem Wagen
Und fährt daher
Auf den Flügeln des Windes.
Er macht die Winde
Zu seinen Boten
Und Feuerflammen
Zu seinen Dienern.
Er stellte die Erde
Auf ihren Grund,
Und nie und nimmer
Wird sie wanken.
— — — — — — — —

Er schuf den Mond,
Die Zeit zu bestimmen;
Die Sonne kennt
Ihren Untergang.
Du machest Finsternis
Und es wird Nacht;
Darin regen sich
Alle Tiere des Waldes.
Die jungen Löwen
Brüllen nach Raub,
Indem sie ihre Speise
Von Gott verlangen.
— — — — — — — —

Er, der zur Erde blickt,
Daß sie erzittert,
Der die Berge anrühret,
Daß sie rauchen:
Dem Herrn will ich singen,
So lang ich lebe,
Will harfen meinem Gott
So lang ich da bin!
Möge mein Dichten
Ihm wohlgefallen,
Indem ich mich
Des Herrn erfreue! (Meier.)

In den sogenannten Klageliedern des Jeremia, veranlaßt durch die Verheerung Jerusalems im Jahre 588 v. Chr., fand die leidenschaftliche Psalmenstimmung nach der elegischen Seite hin eine Fortsetzung.

Die vollendetste Hervorbringung der rein weltlichen Lyrik ist das mit idyllischen Motiven stark versetzte Hohelied (schir haschirim, d. i. das Lied der Lieder). Es mag am Ende des 9. Jahrhunderts v. Chr. gedichtet worden sein, und schon der Titel, den man ihm gab, verrät den hohen Wert, welchen man ihm mit Recht beilegte. Mit Unrecht dem König Salomo als Verfasser zugeschrieben, strömt das reizende Gedicht alle Süßigkeit, allen Wohllaut eines liebetrunkenen und genußfreudigen Herzens über die balsamischen Gewürzgärten und grünenden Weinberge einer sonnigen Landschaft aus. Es handelt, wie bekannt, in Form eines Liedercyklus von der treuen Liebe der Sulamit zu einem Hirten. König Salomo lernt auf einem Ausflug nach dem Libanon die Schöne kennen und von ihren Reizen entflammt läßt er sie in seinen Harem bringen. Sulamit jedoch, weder durch Schmeicheleien noch durch Versprechungen kirre gemacht, bewahrt ihrem ländlichen Geliebten die Treue, und so entläßt sie der König zur Wiedervereinigung mit ihrem Bräutigam. Das Hohelied ist die Gitagovinda der Hebräer; aber ganz eigentümlich und echt hebräisch-national ist es, wenn durch die Klänge der idyllisch-zärtlichen Schalmei häufig der dröhnende Posaunenton durchbricht, wenn der Dichter das Mädchen, welches er noch soeben „eine Turteltaube in den Felsritzen“ genannt hat, hervorbrechen läßt „wie die Morgenröte, schön wie der Mond, herrlich wie die Sonne, schrecklich wie Heeresspitzen“, oder wenn er, eben noch mit erotischen Bildern kindlich spielend, plötzlich mit dem glühenden Affekt der Psalmen ausruft:

„Stark wie des Sterbens Los ist die Liebe!
Fest wie Hölle hält heiße Minne!
Ihre Gluten sind Feuergluten,
Sind Flammen Gottes. Gewaltige Wasser
Können nicht löschen die Liebesglut;
Nicht Ströme können hinweg sie fluten.
Wenn einer böte all sein Vermögen
Um die Liebe, man würd' ihn verhöhnen.“ (Meier.)

Das lyrisch-didaktische Buch Hiob hat zum Fundament vielleicht eine alte Sage; so jedoch, wie es uns überliefert worden, muß es mit Bestimmtheit der nachexilischen Epoche zugewiesen werden. Beweis hiefür ist schon die Einführung des Satans; denn der alte Mosaismus wußte von keinem Teufel, ebenso wenig als er von einer Fortdauer des Menschen nach dem Tode wußte. Außerdem zeigt der Geist dieser großartigen Dichtung, deren Schöpfer gleich dem des Hohenliedes unbekannt ist, auf die Zeit hin, welche nach der Rückkehr aus dem babylonischen Exil, wo sie mit persisch-zoroastrischen Glaubenslehren bekannt geworden, für die Juden eintrat. Trotz der Wiederherstellung des Tempels wollte sich kein rechtes nationales Gedeihen mehr entwickeln, und die messianischen Hoffnungen erwiesen sich als Traum und Schaum. Da nun ging mit dem hebräischen Bewußtsein eine große Veränderung vor. Die festgefugte Lebenseinheit des Jahvetums war zerspalten und zerrissen, und während die einen, die Phantasiereicheren, über die Täuschungen des diesseitigen Lebens durch Annahme der persischen Unsterblichkeitslehre sich zu trösten suchten, fanden die anderen, die Verständigeren, in einer stoischen Resignation die Kraft, die Zerfahrenheit und Zerrissenheit

ihrer Zeit zu ertragen. Aber nur die Kämpfe des Zweifels führen zu einer solchen Resignation, und so sehen wir denn im Buche Hiob alle die angedeuteten Gegensätze zur dichterischen Anschauung gebracht. Die trostlose Moral des Gedichtes ist: Gottes Strafgerichte treffen den Rechten wie den Schlechten, — eine Vorstellung, welche dem alten Judentum durchaus fremd gewesen war, weil es in Glück oder Unglück den Maßstab von Frömmigkeit oder Schuld sah; und die Folgerung ist: dulde ohne Hader mit Gott; denn seine Ratschlüsse sind unerforschlich. So hat es der Hebräismus im Buche Hiob — freilich, wie augenscheinlich ist, nur mit gewaltsamster Selbstüberwindung — noch einmal zur großartigsten Verherrlichung des Jahveglaubens gebracht. Ich meine, wie jeder errät, das 38.—41. Kapitel, wo Jahve aus dem Wetter zu Hiob redet. Diesen Stellen hat an Macht und Pracht die Poesie alter und neuer Zeit nur sehr Weniges an die Seite zu setzen.

„Auf, gürte deine Lenden wie ein Held!
So will ich fragen dich und du belehren mich.
Wo warest du, als ich die Erde gründete?
Verkünd' es, wenn du tiefe Einsicht hast!
Wer ordnet' ihre Maße, daß du's wüßtest?
Wer zog die Meßschnur über sie?
Worauf sind ihre Gründe eingesenkt?
Und wer warf ihren Eckstein hin?
Als jauchzten zusamt die Morgensterne
Und jubelten die Gottessöhne alle?
Und schloß mit Pforten ein das Meer,
Als sprudelnd es aus Mutterschoße brach,
Als ich Gewölk zu seinem Kleide
Und Nebelnacht zu seinen Windeln gab?
Und brach ihm meine Grenze ab
Und setzte Riegel hin und Pforten
Und sprach: Bis hieher kommst du und nicht weiter,
Und hier setzt man ein Ziel dem Stolze deiner Wogen?!" (Vaihinger.)

Zu den vorzugsweise poetischen Schriften der Bibel darf man gewiß auch das allerliebste Idyll R u t h und das Buch E s t h e r zählen. Ersteres könnte man eine alttestamentliche Dorfgeschichte nennen, während einem beim Lesen des letzteren unwillkürlich die historische Romandichtung der Neuzeit in den Sinn kommt. Auch hinsichtlich der Veranschaulichung des hebräischen P r o p h e t i s m u s können moderne Begriffe zulässig erscheinen. Die hebräischen Propheten — ihre Namen sind früher genannt — waren nämlich die Demagogen, d. h. die Volksführer des jüdischen Gemeinwesens, die Träger der Opposition, die Vertreter der Volksinteressen gegenüber der königlichen Tyrannei, die Herolde des Rechtes und der öffentlichen Meinung. Diese Rollen konnten sie unmöglich spielen, ohne an dem alten Glauben an Jahve einen starken Rückhalt zu haben, und deshalb identifizierten sie ihre demokratische Mission mit dem Willen Gottes. Als dessen Dolmetscher wahrten sie das nationale Interesse, den religiösen Kultus und das Heil des Volkes gegen alle Anfechtungen von innen und außen. Ihre Lehren wurden durch eigens zu diesem Zwecke gestiftete Prophetenschulen fortgepflanzt, deren Gründung sich in die Anfänge des hebräischen Staates zurückführen läßt. Ihre Schriften, die in der uns vorliegenden Form freilich vielfach erst spät gesammelt und mitunter

verfälscht sind, waren recht eigentlich Tendenzschriften, ihre Ermahnungen, Drohungen, Ermutigungen und Tröstungen Tendenzreden voll schneidenden Zornes und nationalen Hochgefühls, ihre Visionen und Gesichte Tendenzgedichte, in welchen oft die heißblütigste, grandioseste Phantasie sich kundgiebt. Die Eigentümlichkeit des hebräischen Geistes tritt in dem poetischen Pathos dieser Volksredner, dieser Vermittler zwischen Jahve und seinem Volke, am reinsten und größten hervor, und nirgends offenbart sich der Nationalstolz der Nachkommen Abrahams in solcher Ausschließlichkeit, Selbstgenügsamkeit und Begeisterung, wie in den Orakeln und Klagen dieser unbestechlichen, unerbittlichen Polemiker und Eiferer, die nur einen Leitstern kannten, Jahve, nur eine Liebe, ihr Volk, nur einen Zweck, die Einheit und Tüchtigkeit ihrer Nation im Innern, ihre Macht und Größe nach außen.

Den Fortschritt im Zersetzungsprozeß des Hebräismus, welchen die Propheten vergebens aufzuhalten suchten, verdeutlicht das didaktisch-lyrische Buch, welches der

בראשית ברא

אמר ר׳ יצחק לא היה צריך להתחיל
את התורה אלא מהחדש הזה לכם
שהיא מצוה ראשונה שנצטוו ישראל
ומה טעם פתח בבראשית משום כח

Schriftprobe aus dem ersten mit Typen gedruckten hebräischen Buch.
Salomon Ben Sizchak, Kommentar zum Pentateuch. Reggio, 1475.

Prediger Salomo (Koheleth) betitelt ist, jedoch keineswegs von dem genannten König herrührt, sondern zu den spätesten Büchern des Alten Testaments gehört und wohl erst um 300 v. Chr. gedichtet wurde. Es ist ein gramschweres Werk, obzwar der Dichter da und dort zu heiterem Lebensgenuß auffordert. Das Gedicht dreht sich um den Gedanken, eine vernünftige Zweckmäßigkeit sei weder in der physischen noch in der moralischen Welt zu erkennen und der Mensch thue daher am besten, hierüber gar nicht zu grübeln, sondern mit dem Notbehelf des Glaubens sich zu begnügen. Die althebräische Freude am Leben bricht zwar hie und da durch und wirft (Kap. 9, V. 4) das Wort hin: „Besser ein lebendiger Hund als ein toter Löwe!" Allein der Anblick des gesellschaftlichen Elends veranlaßt den Dichter sogleich zum Widerruf, und man glaubt oft einen Weltschmerzler des 19. Jahrhunderts zu hören, wenn der Prediger das eitle Ringen des Menschen charakterisiert, die Weisheit der Thorheit gleichwertet und in grenzenlosem Weltekel seinen Refrain wiederholt: „Alles ist eitel!" Bejahend dagegen ist das poetische Spruchbuch, welches wir unter dem Titel Sprüche Salomos besitzen. Es enthält eine umfassende Sammlung von Sentenzen, ein schönes Denkmal hebräischer Spruchweisheit. Alte Bestandteile sind darin, wahrscheinlich auch Sprüche, die wirklich von Salomo herrühren; aber das Ganze hat seinen Abschluß erst in der Zeit nach dem Exil erhalten. Hier, wenn irgendwo, ist reines Jahvetum: die Emanzipation vom semitischen Naturdienst, in welchen Israel so oft zurückgefallen war, ist vollzogen, und der Monotheismus, die Religion des Geistes, wie Hegel den Mosaismus nannte, feiert einen unvergällten Triumph.

Aber dieser Triumph war kein dauernder. Denn im Verlaufe der Zeiten verfiel

mit den übrigen Elementen der hebräischen Nationalität auch die alte Jahvereligion immer unaufhaltsamer. Eine Unmasse theologischer Sekten entstand, und aus den verschiedenen Dogmen derselben, aus asiatischen Mysticismen, griechischen Philosophemen und alten Nationalsagen bildete sich allmählich die jüdische Geheimlehre der Kabbalah (d. i. empfangene Lehre) heraus, deren Anhänger behaupteten, dieselbe sei von Adam an, welchem sie der Engel Rasiel mitgeteilt hätte, durch mündliche Überlieferung fortgepflanzt worden. Als Hauptsammler und Erweiterer dieser Traditionen sind der Rabbi Akibah (hingerichtet 120 v. Chr.), Verfasser des Buches Jezirah, und sein Schüler Simeon Ben Jochai zu nennen, Verfasser des Buches Sohar, welches den Pentateuch mystisch deutet und über Physik, Metaphysik, über die Geisterwelt und Magie sich verbreitet. Die Kabbalah kam indessen erst gegen das zwölfte Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung hin, wo sie sich zu einer mystischen Religionsphilosophie ausbildete, in großes Ansehen und spielte dann bekanntlich in den Schwindeleien der mittelalterlichen Theosophen, Geisterbanner und Alleswisser eine bedeutende Rolle. Aus der nämlichen Zeit, welche die Kabbalah entstehen sah, datiert auch der Ursprung des Talmud (d. h. Unterweisung). Die Grundlage dieser, von sehr vielen Juden der Bibel gleich geachteten Sammlung exegetischer, mystischer, liturgischer, moralischer und legendenhafter Schriften bilden die vorgeblich von Gott dem Moses ebenfalls auf dem Sinai mitgeteilten Erläuterungen des mosaischen Gesetzes, welche durch Tradition fortgepflanzt und vielfach erweitert und ausgeschmückt wurden, bis sie der heilige Rabbi Jehudah († 220 n. Chr.) unter dem Namen Mischnajoth (d. i. zweites Gesetz) in ein System brachte. An dieses System schlossen sich nun alsbald eine zahllose Menge von Kommentaren, so daß sich der Rabbi Jochanan Ben Elieser († 279 n. Chr.) bewogen sah, um Licht und Ordnung in dieses Chaos zu bringen, einen Extrakt aus den Kommentaren zu fertigen. Dieser Extrakt, Gemara (d. i. Erklärung) betitelt, macht mit der Mischna den Talmud aus, der ungefähr seit 360 n. Chr. neben dem alten Religionskodex gesetzliche Geltung gewann und später noch zahlreichen Ergänzungen und Umarbeitungen unterworfen wurde. Von den späteren Erklärern des Talmud ist der berühmteste der Rabbi Mose Ben Maimun (Maimonides), geb. 1139 zu Kordova in Spanien, gest. 1204 zu Kairo oder in Palästina, ein ausgezeichneter Mann, welcher den Juden nach Mose als das zweitgrößte Genie gilt und den sie den Ruhm des Orients und das Licht des Occidents nennen. Das unermeßliche Material, das die verschiedenen Redaktionen, Erweiterungen und Erläuterungen der Talmude (des sogenannten palästinensischen und des sogenannten babylonischen) anhäuften, wurde dann von seiten einer epigonischen, der vulgär-aramäischen Mundart sich bedienenden Dichtung ausgenützt, deren Hervorbringungen unter dem Kollektivtitel Haggada (d. i. Gesagtes) zusammengefaßt sind, ausgenützt zu einer Menge von an poetischem Werte sehr verschiedenen Sagen, Legenden, Erzählungen, Fabeln und Gnomen.

Eine noch merkwürdigere Nachblüte sollte die hebräische Litteratur während des Mittelalters in Spanien erleben, wo unter der duldsamen Herrschaft der muslimischen Araber auch die Juden an der hohen Geisteskultur teilnahmen, welche das Kalifat von Kordova schmückte, während der größere Teil des christlichen Europas noch in tiefer Barbarei begraben war. Unter den spanischen Juden entwickelte sich eine neuhebräische Poesie, welche ihren arabischen Vorbildern auch die Metrik, den Strophenbau und Reim entlehnte, inhaltlich mit ihren hohen Flügen nach der Erfassung des Wesens Gottes

und mit ihrer oft gramschweren Ergebung in die göttlichen Fügungen an die entsprechende Dichtung des Alten Testamentes gemahnte. Der erste, welcher in dieser Weise dichtete, war Salomo Ben Gabirol († um 1070), welchen Abu-Harun Moses Ben Esra (um 1164) an Formgewandtheit weit übertraf. Der vielseitigste, tiefste und glänzendste dieser neuhebräischen Poeten war aber Abul Hassan Juda Ha-Levi (um 1140), im religiösen und weltlichen Liede gleich ausgezeichnet, warm, zartfühlend, hochsinnig. Geschmeidiger noch als er, wenn auch weniger originell in seinen Anschauungen, handhabte die hebräische Sprache in ihrem Wettstreit mit der bekanntlich außerordentlich reichen und geschmeidigen arabischen Juda Ben Salomo Charisi († um 1250), welcher das berühmte Makamenwerk des Hariri (s. u.) hebräisierte und hierauf demselben eine selbständige Makamendichtung zur Seite stellte, worin er seinem Muster nicht unglücklich nacheiferte. Einige seiner Makamen, die er Heman dem Esrachiten in den Mund legte, sind gar anmutig; die beste von allen ist die schalkhafte vom Floh.[22])



Arabien.

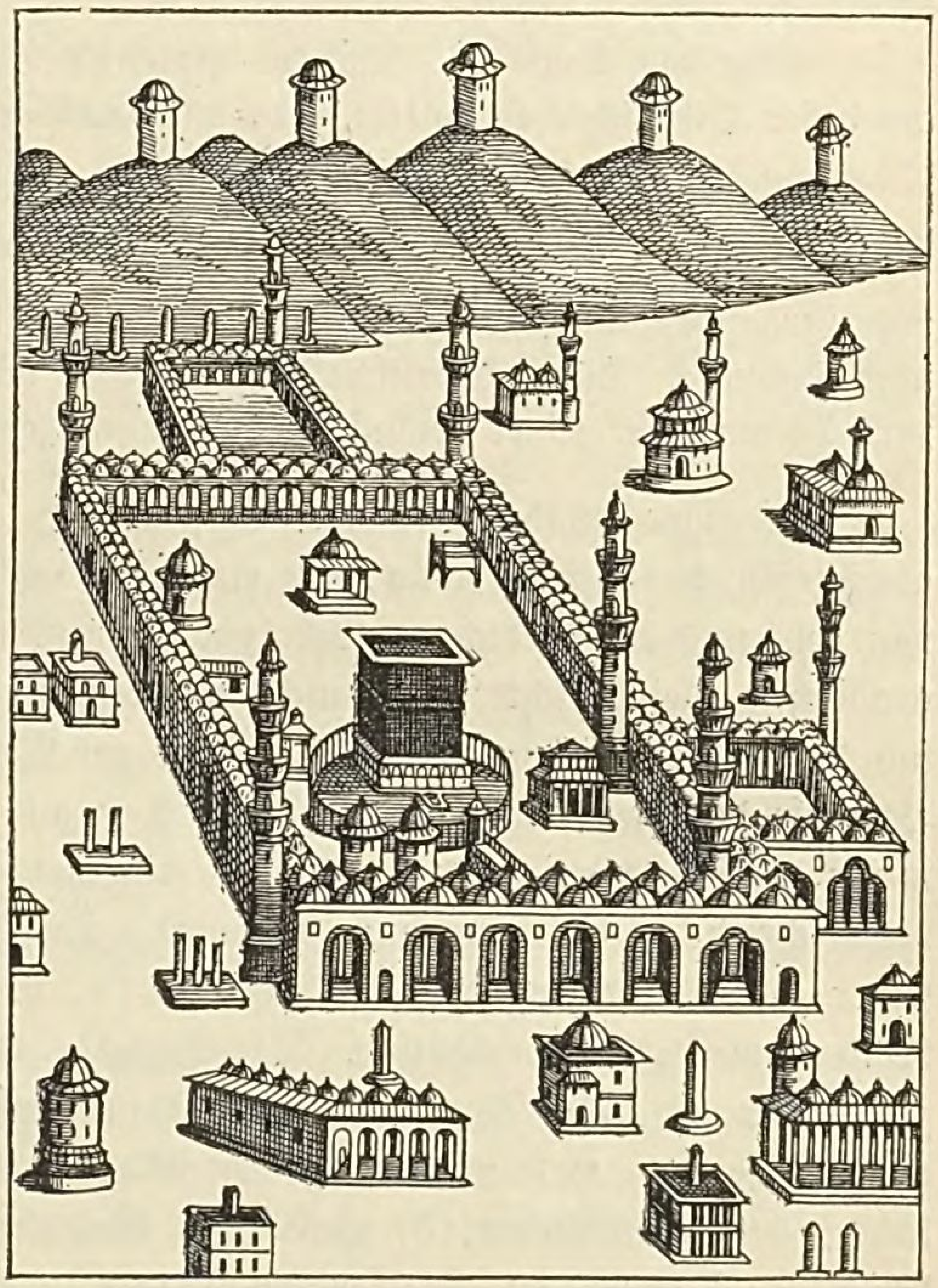
Südlich von Palästina dehnt sich, umschlossen vom arabischen und persischen Busen, die große Halbinsel Arabien in das arabisch-persische Meer hinaus, von uralten Zeiten her ein stahlkräftiges, hochsinniges, abenteuerndes Hirten- und Kriegervolk in ihren brennenden Wüsten, ihren Felsschluchten und ihren da und dort in den Sand gestreuten Oasen erzeugend und hegend. An Eigenartigkeit und Tiefsinn dem stammverwandten Hebräer gleichstehend, übertrifft der Araber diesen sowohl an unbändiger Kühnheit der Phantasie, als auch an Mannhaftigkeit und Ritterlichkeit. Denn Ritterlichkeit, das war der Grundzug im Charakter dieser Helden der Wüste, welche später das welterobernde Schwert umgürteten und dann, nach gesättigtem Fanatismus und Eroberungsdurst, Triumphe der Gesittung und Bildung feierten. Die Resultate dieser Bildung gehören zu den eigentümlichsten und wirkungsreichsten der Weltgeschichte, und die Kulturarbeit der Araber ist nach drei Seiten hin berechtigt, das lebhafteste Interesse anzusprechen. Erstens durch ihre welthistorische Schöpfung, den Islam; zweitens durch die höchst bedeutsame Einwirkung, welche sie, wie jedermann weiß, auf die anhebende wissenschaftliche, dichterische und gesellige Bildung des christlichen Mittelalters geübt hat; drittens durch den Reichtum der von ihr erzeugten Litteratur, deren Schätze uns nach dem Vorgange des Franzosen Sylvestre de Sacy besonders deutsche Forscher mehr und mehr erschlossen haben.[23])

Die Geschichte der arabischen Litteratur zerfällt, wie die Geschichte des arabischen Volkes, in zwei große Perioden: die vormohammedanische und die nachmohammedanische. Auf den Charakter der ersteren hat der uralte Unterschied zwischen den seßhaften und den nomadischen Bewohnern der arabischen Halbinsel einen bestimmenden Einfluß geübt. Denn seit den ältesten Zeiten, hat ein Kenner arabischen Wesens bemerkt, teilen sich die Araber in zwei Klassen: in wandernde Hirten oder Bedewinen, d. h. Bewohner der Wüste, und in Ansässige, Bewohner der Städte und Dörfer. Diese letzteren erreichten zwar schon früher durch eine enger geschlossene bürgerliche Verfassung und durch den Verkehr mit benachbarten, gleichfalls polizierten Völkerschaften keinen geringen Grad der Kultur; allein das eigentümliche Gepräge ihres Charakters wurde dadurch abgeschliffen und ihre Sitten wurden verändert, während die Bewohner der entlegeneren Wüsten, von keiner fremden Macht je bezwungen, durch ungeheure, wasserlose Sandstrecken von der übrigen Welt noch stärker als durch weite Meere getrennt, die Sitten ihrer Väter in unvermischter Reinheit und ihren eigentümlichen Charakter in seiner Originalität und Energie bis auf den heutigen Tag erhielten. Ihre Freiheit höher schätzend als Reichtum und Bequemlichkeit, durchziehen sie in einzelnen, unabhängigen Stämmen seit undenklichen Zeiten die unermeßlichen Wüsten zwischen dem Euphrat und dem Nil bis tief in die arabische Halbinsel hinein. Ihre Habe und ihre Reichtümer sind die Kamel- und Schafherden, die auf den dürren Ebenen ihr sparsames Futter finden. Ihre Wohnungen sind Zelte, mit denen sie, so oft ihre zahlreichen Herden eines frischen Weideplatzes bedürfen, von Weibern und Kindern begleitet, von Heide zu Heide wandern.

Ihre Verfassung hat sich noch wenig von der ältesten patriarchalischen entfernt. Jeder Stamm ist eine Verbindung verwandter Familien, deren Oberhäupter aus ihrer Mitte sich den Tüchtigsten zum Anführer wählen, der mit den übrigen die Gefahren und Beschwerden teilt. Tapferkeit und Gastfreiheit sind die einheimischen Tugenden unter ihnen. Unter diesen Hirtenstämmen der Wüste blühte die Poesie schon in sehr frühen Zeiten. Der Stolz auf ihren alten Ursprung, den sie bis auf die nächsten Nachkommen Noahs zurückführen, auf ihre reiche, unvermischte Sprache und auf ihre nie unterjochte Unabhängigkeit; die zwar nicht an reizenden, aber an großen und wilden Scenen reiche Natur ihres Landes; ferner die einsamen und gefahrvollen Streifereien in den öden Wildnissen; die unaufhörlichen Kriege der Stämme untereinander; die Rachsucht, mit der jeder einzelne das seinem Stamme zugefügte Unrecht zu vergelten sucht, und die hieraus entspringende Achtung für Mut und Tapferkeit: alle diese Umstände zusammen mußten bei einem Volke, dessen Phantasie schon vermöge des Himmelsstriches, unter dem es lebt, in hohem Grade lebhaft und feurig ist, den dichterischen Geist sehr früh wecken und diesem eine ganz eigene Richtung geben, während die große Achtung, so der vom ganzen Stamm genoß, welcher die Thaten der Tapfern und die Tugenden der Edlen in Liedern besang und durch diese auf die späten Nachkommen brachte, jener natürlichen Neigung noch mehr Schwung verlieh. Bezeichnend ist folgende Anekdote: Ein armer Bedewine Mohallak hatte den Dichter Aascha gastfreundlich bewirtet. Um ihn dafür zu belohnen, dichtete Aascha nur ein paar Verse zum Lobe Mohallaks, und dies war hinreichend, um dessen acht Töchtern an einem Tage Männer zu verschaffen. (De Sacy.)

Vor Mohammed war der arabische Dichter zugleich Bedewine und Krieger. Er feierte die Kämpfe seines Stammes, welche er selbst ausfechten half, hinterher in

feurigen Gesängen. Er war aber noch mehr, er war auch der Schiedsrichter bei inneren Streitigkeiten; denn so hoch war die Achtung, die man der dichterischen Begabung und Thätigkeit zollte, daß streitende Parteien Dichter zu Anwälten ihres Rechtes erwählten und ihren Entscheidungsgründen den Richterspruch unterwarfen. Tapferkeit, Unabhängigkeitssinn, Gastfreiheit, Treue in Freundschaft und Haß, Recht und Ehre beseelen die Ergüsse dieser alten Dichter. Hierzu nun tritt noch ein bedeutendes Element, die Liebe; eine glutvolle, bald in sinnlichen Reizen schwelgende, bald aber auch in süßester Herzigkeit auftönende Liebe, wie sie nur in Zeiten möglich war, wo die Frau noch nicht aus dem öffentlichen Leben in den Kerker des Harems verstoßen, noch nicht zur willenlosen Sklavin der Lüste eines unumschränkten Gebieters geworden war, wie es durch den Islam geschah. Nur in der altarabischen Freiheit, Würde und Einfachheit des Lebens konnten die Frauen echte Liebe und Treue geben und empfangen, nur damals konnte der Dichter Antara zu seiner Geliebten sprechen: „Ich denke dein, wann feindliche Lanzen an mir ihren Durst löschen und geschärfte Klingen sich in meinem Blute baden. Ich freue mich, wann Schwerter aufeinander stoßen; da blitzen sie wie deine glänzenden Zähne, wenn du lächelst!“, und konnte der Dichter Dschemil in ritterlicher Treue seinem Mädchen versichern, daß seine Liebe über alle Verhältnisse und Zufälle erhaben sei.



Die Kaabah in Mekka.
Miniatur des 15. Jahrhunderts nach Gayet, Art arabe, Paris, Maison Quantin.

Die ältesten Schöpfungen der arabischen Poesie sind Volkslieder, und so ist in ihnen die Lyrik vorherrschend. Diese Lyrik versetzt sich aber auf der einen Seite stark mit epischen Elementen und faßt sich, nachdem sie die ganze Skala lyrischer Töne durchlaufen, auf der andern oft zur Didaktik, zur Gnome, zum Sinn- und Sprichwort zusammen. Der Stil ist ein stürmischer, die Nebenumstände werden ganz der Phantasie des Hörers überlassen, die Bilder sind kühn und blitzend, die Worte sehr gespart. Ihrer Form ist nicht nur die Silbenmessung, sondern auch der Reim wesentlich, und ein und derselbe Reim läuft gewöhnlich durch ein ganzes Gedicht hindurch. Das war für die Entwickelung strophischer Mannigfaltigkeit, wie sie abendländische Dichtung aufweist, nicht günstig. Hauptsächlich die Zahl der Verse bedingte die Einteilung in Ghasel und Kasside, über welche Dichtungsformen im Abschnitt „Persien“ sich das Nötige findet.

Als der erste Araber, der ein Gedicht von 30 Versen verfaßte und überhaupt

dem poetischen Ausdruck bestimmte Regeln gab, wird Muhalhil genannt, natürlich zugleich Krieger und Poet, wie alle diese alten Sänger. Zu den ältesten gehört auch Taabbata Scharran, einer jener unheimlichen Recken der arabischen Vorzeit, deren Wesen sich durch die Sagen charakterisiert, welche man von dem mythenhaften Helden und Dichter Faris erzählt. Dieser sei nämlich, empört über den Trug und Verrat seiner Freunde, voll Menschenhaß in die entlegensten Wüsteneien geflohen, habe dort mit den Tieren der Wildnis zusammengehaust und nicht nur mit Menschen und Bestien, sondern auch mit Orkanen, Wirbelwinden und Sandstürmen ungeheuerliche Kämpfe siegreich bestanden.

Eine von Taabbata Scharran gedichtete Totenklage um seinen mütterlichen Oheim, als dessen Bluträcher er auftrat, hebt mit den Versen an:

„In der Thalschlucht, unter einer Felsenwand
Liegt ein Toter, dessen Blut dahin nicht schwand —"

und veranschaulicht sehr deutlich das Wesen und die einzelnen Charakterzüge der altarabischen Dichtung. Die hochpoetische Faris-Legende hat der größte Dichter Polens, Mickiewicz, zum Thema einer seiner genialsten Dichtungen gewählt.

Weniger mythisch ist die Existenz des als Krieger, Läufer und Bogenschütze ausgezeichneten Schanfara, der ein Leben voll bunter, blutiger Abenteuer führte und von dem uns ein Gedicht aufbehalten worden, welches von Kennern den vorzüglichsten arabischen gleichgeachtet, wo nicht vorgezogen wird.[24]) Derartige Gesänge pflanzten sich durch Überlieferung fort und reizten zur Nacheiferung. So sammelte sich denn im Verlaufe der Zeiten ein großer Liederschatz an, und dieser wurde durch Abu Temmam (805—846 n. Chr.), der die einzelnen Lieder nach der mündlichen Tradition niederschrieb, in ein Liederbuch vereinigt. Dieses Liederbuch erhielt von der Überschrift seiner ersten Abteilung den Titel Hamâsa, d. i. Tapferkeit, und wurde durch Friedr. Rückert meisterlich verdeutscht (Die Hamâsa oder die ältesten arabischen Volkslieder, gesammelt von Abu Temmam, übersetzt und erläutert, 2 Bde., 1846). Es zerfällt in zehn Bücher: 1) Heldenlieder, 2) Totenklagen, 3) Sprüche der feinen Sitte, 4) Liebeslieder, 5) Schmählieder, 6) Gast- und Ehrenlieder, 7) Beschreibungen, 8) Reise und Ruhe, 9) Scherze, 10) Weiberschmähungen —, giebt größere und kleinere Dichtungen von 521 Dichtern und 56 Dichterinnen (unter welchen letzteren besonders Tomadhir, genannt El Chansa, d. i. die Stumpfnase, gefeiert war) und verschafft den imponierendsten Überblick über diese kraftvolle, echte Volkslyrik.[25])

Rückert, dessen unermüdlichen Bemühungen wir für die Kenntnis orientalischer Dichtung so außerordentlich viel verdanken, charakterisiert im Eingang der Hamâsa die Dichtung Arabiens treffend mit der folgenden Strophe:

„Die Poesie hat hier ein dürft'ges Leben
Bei durst'gen Herden im entbrannten Sand
Mit Blütenschmuck und Schattenduft umgeben,
Mit Abendtau gelöscht den Sonnenbrand,
Verschönt, versöhnt ein leidenschaftlich Streben
Durchs Hochgefühl von Sprach- und Stammverband,
Und in das Schlachtgraun Liebe selbst gewoben,
Die hier auch ist, wie überall, von oben."

An diese ältere Sammlung schlossen sich später noch mehrere, unter denen die von Abu Bohtori († 898 n. Chr.) veranstaltete, sowie die durch Abulfarabj Iffahani († 966) unter dem Titel Kitab al Aghâny (Buch der Gesänge) zusammengestellte und mit Biographien von 395 Dichtern begleitete Anthologie die wichtigsten sind.

Wollen wir aber noch einzelne der berühmtesten arabischen Dichter der vormohammedanischen Periode namhaft machen, so müssen wir die Verfasser der unter dem Namen Moallakat, d. i. die aufgehangenen (Gedichte) berühmten Gesänge nennen. Diese Gesänge, sieben an der Zahl, sollen die Resultate der poetischen Wettkämpfe sein, welche — so groß wäre die Teilnahme der ganzen arabischen Nation an der Dichtkunst gewesen — alljährlich auf der menschenwimmelnden Messe zu Okhaz abgehalten worden seien. Das Gedicht, welches den Preis erhielt, wurde mit goldenen Lettern auf persische Seide geschrieben und zum ewigen Ruhm am Eingange des uralten Nationalheiligtums der Kaaba zu Mekka aufgehangen, daher der Name. Einen geschichtlichen Kern mag diese Legende ja wohl haben. Die Moallakat sind historische Gedichte, insofern sie die Thaten und Schicksale des Dichters, der ja an dem Leben seines Stammes den regsten, thätigsten Anteil nahm, schildern; sie sind aber auch elegisch-didaktische Gedichte, insofern der Dichter der Schilderung seiner Abenteuer die Empfindungen seines Herzens, den Drang seiner Gefühle, sowie Sittensprüche und Weisheitslehren als Resultate seiner Erfahrung beimischt. Die Verfasser der Moallakat sind Tarafa (ermordet zwischen 560—70 n. Chr.), Suheir oder Zoheir (die schöne Moallaka desselben in Rückerts Hamâsa, I., 147 fg.), Antara (seiner Tapferkeit wegen Abu el Fawaris, d. i. der Vater der Ritter oder Helden, genannt,[26]) Amru († 570), Hareth (um 560—79), Lebid († 662, erst leidenschaftlicher Gegner, dann eifriger Anhänger Mohammeds (und Amrilkais oder, wie Hammer den Namen geschrieben wissen will, Imriolkais oder, wie Kremer schreibt, Imra'alkais oder, wie Müller angiebt, Imruulkeis.[27])

Ein Beurteiler der arabischen Litteraturgeschichte von Hammer hat, was dieser Orientalist über Amrilkais oder Imriolkais beigebracht, in folgende Sätze zusammengefaßt (Allg. Ztg. vom 6. März 1855, Beil.): „Dieser Dichter, welchen Mohammed den Fahnenträger zur Hölle nannte, gelangte durch seine Lieder, seine Schicksale und seine Liebesabenteuer mit Oneisa, die er mit ihren Gespielinnen beim Baden überraschte, unter seinem Volke zu universeller Berühmtheit. Von seinem Vater wegen schlüpfriger Abenteuer verbannt, lebte er lange unter einem fremden Stamme. Als man ihm die Nachricht brachte, sein Vater sei im Aufruhr vom eigenen Stamm erschlagen worden, saß er gerade beim Spiel. Er trieb seinen Genossen an, das Spiel ruhig zu beenden; denn er wollte ihm nicht sein Spiel verderben. Dann aber ließ er sich alle Einzelheiten des Mordes genau erzählen und berauschte sich während der Nacht, nach dem Grundsatz: „Heute der Wein und morgen das Geschäft." Nüchtern geworden, schwur er, nicht Fleisch und Wein zu genießen, nicht Haar und Bart zu scheren und kein Weib zu berühren, bis er die Pflicht der Blutrache erfüllt. Stolz verschmähte er jedes angebotene Sühngeld; denn alle Araber wüßten, daß Hodschr seinesgleichen nicht gehabt, und er würde sich entehren, wenn er Kamele für das Blut seines Vaters nähme. Als er vor einem Götzenbild durchs Los ein Orakel über seinen Kriegszug holte, zog er dreimal den Pfeil der Verteidigung. Ungeduldig, weil das Orakel nicht auf Angriff lautete, zerbrach er die Pfeile und warf sie dem Götzenbild mit den edlen Zorneswortenins Gesicht: „Wenn dein Vater getötet worden, würdest du dich nicht auf Verteidigung beschränken." Imriolkais gelangte zuletzt nach Konstantinopel, mußte aber wegen eines Liebesverhältnisses zu einer Prinzessin fliehen. Justinian bestrafte ihn durch das Geschenk eines vergifteten

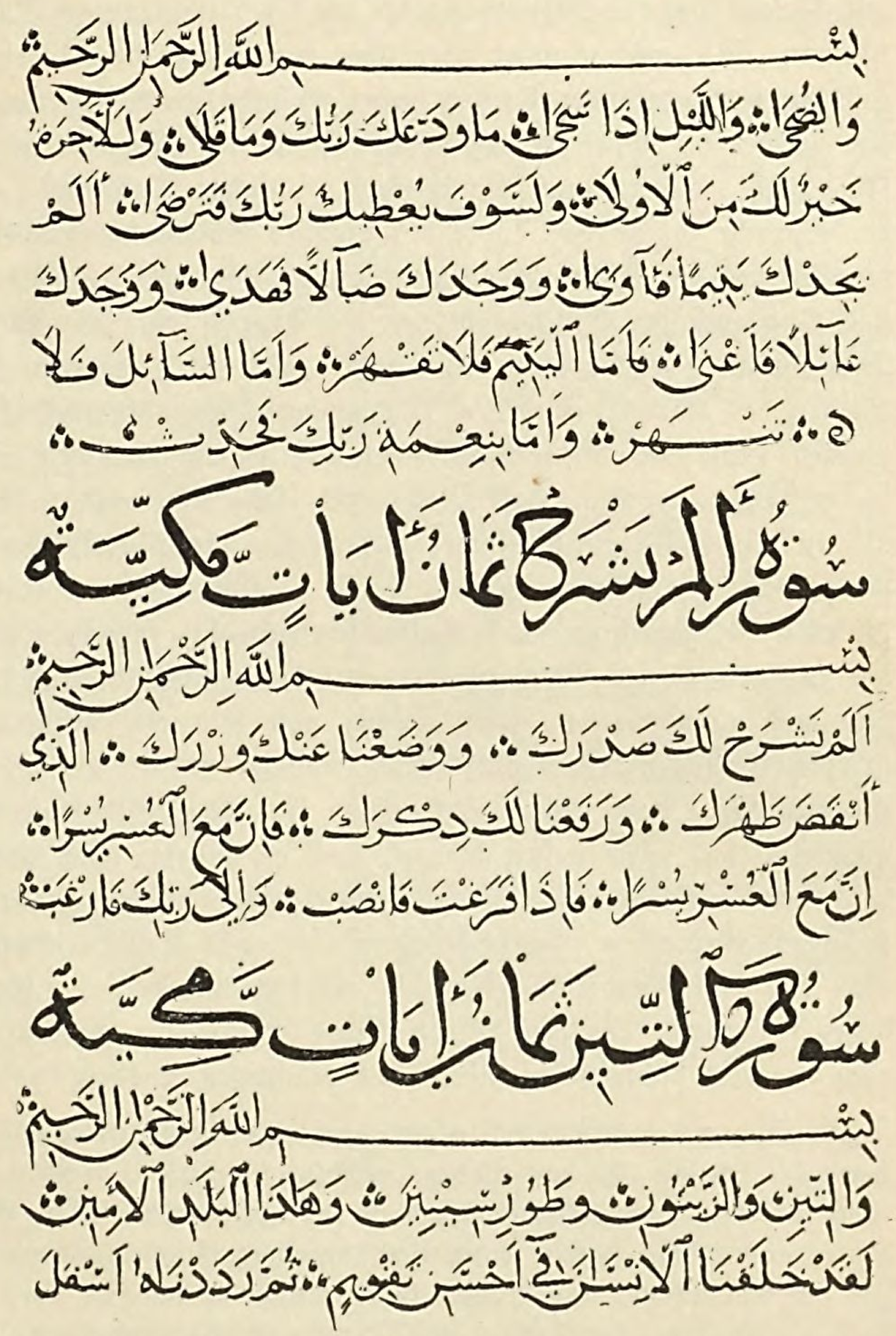
Hemdes, welches der Dichter anlegte, worauf er bald, bedeckt mit Geschwüren, bei Angora starb. Seine erotischen Lieder sind die Juwelen der arabischen Poesie und enthalten eine Fülle zarter und glücklicher Naturbeobachtungen mitten unter der südlichen Sinnesglut und Lüsternheit."

Mit Mohammed oder Muhammad oder Mohammad (geb. 570 oder 571 n. Chr. zu Mekka, gest. am 7. oder 8. Juni 632 zu Medina), dem Gründer des Islam, dem Einiger der zahllosen Stämme seines Heimatlandes zu einer Nation, traten die Araber aus der Einöde ihrer Wüsten, aus der Verborgenheit ihrer Oasen heraus auf die Bühne der Weltgeschichte.[28]) Es ist einleuchtend, daß mit dieser Wendung des Volksgeschickes auch die Poesie, die geistige Hervorbringung Arabiens in eine neue Phase treten mußte. Die Litteratur wurde vielgestaltiger, umfassender und breitete sich gleich mächtigen Strömen in die Lande aus; allein diese Ströme entsprangen nicht mehr dem lauteren Brunnen eines durch und durch in sich abgeschlossenen, eigentümlichen und an und für sich schon hochpoetischen Volkslebens. Die arabische Litteratur erkaufte ihren Glanz, ihre weithin reichende Geltung nur durch Hingabe ihrer ursprünglichen Frische und Kraft. Das religiöse Element, welches durch den Propheten hinzukam, förderte sie keineswegs; denn durch dieses Element wurde der dichterischen Hervorbringung die starre Fessel des Dogmas angelegt, wurden die Dichter gezwungen, jeden Gedanken, jede Schöpfung der Phantasie erst auf der Wagschale der Orthodoxie abzuwägen, bevor sie damit hervortreten durften. Sodann wurde der Hoheit und Innigkeit der Gefühle ein unheilbarer Schlag versetzt durch die Stellung, welche der Islam dem Weibe anwies. In den Harem eingesperrt und infolge dessen verdummt und verdumpft, konnten die Frauen dem Manne nichts mehr bieten, was eine höhere Liebe hätte einflößen können; und weil das weibliche Geschlecht von da ab nur vermöge seines körperlichen Liebreizes noch in Betracht kam, konnte es nicht fehlen, daß die erotischen Gedichte der Araber jenen vorherrschend sinnlichen Charakter annahmen, der meist unserem Geschmack und unserem gebildeteren Sinne widerstrebt. Mit der höheren Liebespoesie zerfiel dann zugleich die alte Abenteuerlust, indem die Heldenthaten des einzelnen gegenüber den erobernden Wundern, welche Mohammed und seine Heere verrichtet hatten, für die dichterische Auffassung nicht mehr in Betracht kommen konnten und so mit dem Reize des Ruhmes auch der Drang des Wagnisses verschwand. Erst später und weit vom Heimatland entfernt, in dem eroberten Spanien nämlich, erstand die alte, schöne Ritterlichkeit der Araber wieder, freilich verfeinert und durch christliche Einflüsse ausgebildet, und mit ihr auch ein Nachhall der verschwundenen reineren Minnepoesie. In den Ländern des Orients jedoch, welche der Islam sich unterworfen, wurde die arabische Dichtkunst vorherrschend Hofpoesie, mit starker mystisch-religiöser und panegyrischer, wie auch frivoler Färbung. Bei alledem darf jedoch durchaus nicht geglaubt werden, daß die arabische Litteratur seit Mohammed ihre Zeugungskraft verloren habe. Im Gegenteil, diese steigerte sich nach der Einbuße ihrer ursprünglichen Naivität bedeutend. Auch nach Mohammed traten große Dichter auf, die, ob sie sich auch den Einflüssen eines gesunkenen Geschmacks und einer vielfach herrschsüchtig hervortretenden Schulweisheit nicht zu entziehen vermochten, dennoch gar viel des Schönen hervorbrachten. Vornehmlich hob sich die Didaktik und schuf eine Menge von eigentlichen Lehrgedichten, von Fabeln und Satiren; sodann die Märchendichtung in ungebundener Rede, der Roman und endlich die allerliebste Makamen-Humoristik, aus welcher da und

dort ein voller Strauß echter Lyrik hervorduftet. Zum Drama jedoch hat es die arabische Litteratur nicht bringen können, weil der Gang ihrer naturgemäßen Entwickelung durch den Islam unterbrochen wurde und dieser, wie der Jahvedienst bei den Hebräern, keine selbstthätige, freie Individualität anerkannte. Woher sollte also dramatisches Leben kommen?

Was den Juden und Christen die Bibel, das ist bekanntlich der **Koran** (al korân, d. i. wörtlich die Lesung, weiterhin die Sammlung der Schriften) den Muslim. Er ist auch vielfach auf die biblischen Sagen und Mythen gebaut; der Monotheismus, den er predigt, ist nicht weniger ausschließlich und verdammungssüchtig als jener der Bibel, ermangelt aber des Dogmas der Versöhnung, welche im Judentum prophezeit (Orakel vom Kommen des Messias) und durch das Christentum angestrebt wurde. Das Symbolum des Islam ist befehlerisch, hart und starr:

„Gott ist Einer!
Er ist von Ewigkeit;
Er hat nicht gezeugt,
Er ward nicht gezeugt;
Ihm gleich ist Keiner!"
Koran, Sura 112.


بسم الله الرحمن الرحيم
والضحى والليل إذا سجى ما ودعك ربك وما قلى وللآخرة
خير لك من الأولى ولسوف يعطيك ربك فترضى ألم
يجدك يتيما فآوى ووجدك ضالا فهدى ووجدك
عائلا فأغنى فأما اليتيم فلا تقهر وأما السائل فلا
تنهر وأما بنعمة ربك فحدث
سورة ألم نشرح ثمان آيات مكية
بسم الله الرحمن الرحيم
ألم نشرح لك صدرك ووضعنا عنك وزرك الذي
أنقض ظهرك ورفعنا لك ذكرك فإن مع العسر يسرا
إن مع العسر يسرا فإذا فرغت فانصب وإلى ربك فارغب
سورة التين ثمان آيات مكية
بسم الله الرحمن الرحيم
والتين والزيتون وطور سينين وهذا البلد الأمين
لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم ثم رددناه أسفل

Seite aus einer Pergamenthandschrift des Koran in der K. öffentlichen Bibliothek in Stuttgart.

Der Koran ist keineswegs von Mohammed selbst geschrieben, noch weniger vom Himmel gefallen, wie fromme Muslim glauben, sondern die einzelnen Stücke der Bibel des Islam wurden erst nach des Propheten Tode in ein Ganzes vereinigt, indem der Kalif Abu Bekr alles, was von Mohammeds Offenbarungen auf Pergament, Palmblättern, Knochen, Steinen und anderen rohen Schreibmaterialien einzeln unter den Muslim zerstreut aufzufinden war, sammeln und in seinem frommen Glauben ohne alle Kritik abschreiben und in ein Buch zusammenstellen ließ. Eine zweite Redaktion des Koran ließ der Kalif Othman besorgen, wobei

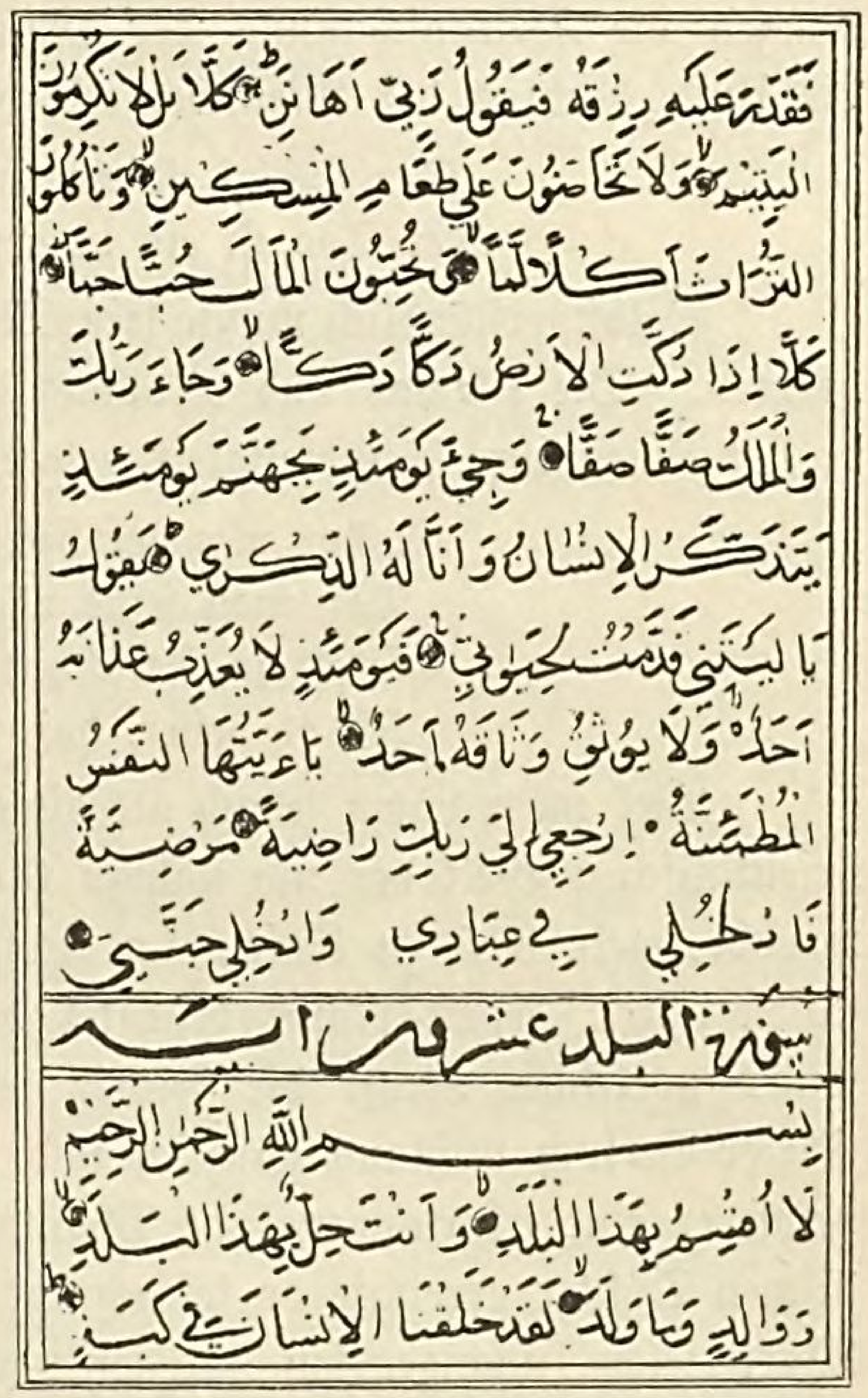
womöglich noch kopfloser verfahren wurde.[29]) So, wie er jetzt vorliegt, ist der Koran in 114 Suren, d. i. Stufen oder Reihen, abgeteilt, deren wunderliche Aufschriften wohl davon herrühren, daß die Gläubigen, welche denselben auswendig lernten, bevor er vollständig aufgeschrieben war, jeder Sura einen willkürlichen Titel gaben zur Erleichterung ihres Gedächtnisses. Über den außerordentlichen Einfluß, welchen der Koran mit seinem strengen Monotheismus auf die Litteratur der Mohammedaner geübt hat, ist man einig, weit weniger aber über seinen poetischen Wert. Während die einen das „Musterwerk arabischer Poesie" darin erblicken, verweisen ihn andere ganz und gar in das Gebiet der Rhetorik. So sagt Hammer: „Der Koran ist nicht nur des Islam Gesetzbuch, sondern auch Musterwerk arabischer Dichtkunst. Nur der höchste Zauber der Sprache konnte das Wort des Sohnes Abdallahs stempeln als Gottes Wort. In den Werken der Dichtkunst spiegelt sich die Gottheit des Genius ab. Diesen Einhauch und Aushauch der Gottheit beteten die Araber schon vor Mohammed in ihren großen Dichtern an" (Fundgruben des Orients, II, 25); dagegen Weil: „Die verschiedenen Stellen des Koran, in denen Mohammed die unübertreffliche Vollkommenheit dieses Buches selbst als den triftigsten Beweis seiner göttlichen Sendung anführt, müssen so verstanden werden, daß Mohammed sich nicht minder auf den erhabenen Inhalt als auf die vollendete Rhetorik, mit welcher dieser geoffenbart war, bei der Begründung seiner himmlischen Mission berief." Gewiß ist, daß der Koran in Prosa geschrieben ist, jedoch in jener rhythmischen Prosa, wie sie stets klingt, wo sie sich erst aus der gebundenen Redeweise herauszubilden angefangen hat. Diese Prosa, die überdies noch am Ende der Zeilen reimt, gab nun ein williges Gefäß zu den Visionen und Verzückungen des Propheten ab, und da einesteils „des Reimes Gleichklang, der für arabische Ohren wahrer Sirenenton ist," im Koran waltet, anderenteils Mohammed unmöglich das hätte leisten können, was er leistete, ohne poetischer Begabung, dieses bei seinen Landsleuten so überaus hochgeschätzten Gutes, teilhaft zu sein, so dürfen wir unbedenklich zugeben, daß sich die Orakel und Schilderungen des Propheten vielfach über das bloß rhetorische Gepränge erheben und daß er, hingerissen von dem Feuer seines Glaubens, von dem Wirbel seines Eifers, für Gedanken voll lohender Phantasie auch den echt dichterischen, hinreißend mächtigen Ausdruck gefunden habe.

Mohammed bewies sich gegen die Dichter höchst ehrerbietig und freigebig, nur nicht gegen die, welche ihn mit Satiren verfolgten. Daß er selbst nach unmittelbarem Dichterruhm strebte, macht folgende Anekdote unwahrscheinlich. Abu Bekr machte den Propheten darauf aufmerksam, daß er einen Vers unrichtig skandierte, worauf Mohammed antwortete: Ich bin kein Dichter und brauche es auch nicht zu sein. — Nach Hofmacherei schmeckt sehr stark die Anekdote, der Dichter Lebid habe nach Anhörung des Eingangs der zweiten Sura des Koran sein an der Kaabah aufgehängtes Preisgedicht herabgerissen und die Göttlichkeit des Koran laut verkündigt.

Den höchsten Schwung des Zorns erreicht der Koran, wenn er die Schrecken des jüngsten Gerichts und die Qualen der Hölle schildert, die höchste Lieblichkeit und Feierlichkeit, wenn er die Belohnung der Seligen, die Freuden des Paradieses beschreibt. Nach dem Urteil der Muslim selbst aber findet sich die erhabenste Stelle des Koran in der elften Sura, welche die Sintflut erzählt und wo es heißt: „O Erde, schluck' dein Wasser ein! O Himmel, halt' deine Ströme ein!" — Der Koran ist indessen nicht die einzige Religionsquelle der Muslim; denn neben diesem Buche hat auch die

Sunna, d. i. die aus den Reden und Handlungen des Propheten geschöpfte, durch Tradition fortgepflanzte, hauptsächlich durch Bochari († 869) bewerkstelligte Sammlung von allerlei Lebensregeln für einen großen Teil der Gläubigen (deshalb Sunniten genannt) religiöse und soziale Geltung.

Schon unter den ersten Nachfolgern Mohammeds in der Führung des islamischen Kriegs- und Staatswesens machte sich auch in der arabischen Poesie ein bedeutsamer Umschwung fühlbar. Die Dichter bequemten sich ganz naturgemäß den veränderten Verhältnissen ihrer Nation an, traten in neue Gedankenkreise, wandelten neue Wege, suchten neue Formen. An die Stelle des unbändigen Freiheitstriebes der altarabischen Volkssänger trat schon unter den Kalifen der Omaijadendynastie, noch entschiedener aber unter dem Kalifat der Abbasiden die Geschmeidigkeit der Hofpoeten. Die heldische Mannhaftigkeit der alten Volksdichtung wurde zwar nicht völlig verdrängt, aber doch durch Beimischung von Sentimentalität, Lockerheit und Lüderlichkeit bedeutend abgeschwächt. Lebensgenuß im raffinierten Sinne des Wortes wurde Hauptgegenstand der dichterischen Thätigkeit. Wein, Dirnen und Lustknaben fanden gleichermaßen ihre Lober und Preiser. Viel Geist und Witz ist da an Obscönitäten verschwendet worden, und der Cynismus spielte, mitunter allerdings genial genug sich äußernd, eine große Rolle. Als die Chorführer der also gekennzeichneten Litteraturrichtung müssen genannt werden Moty und Abu Nowas.


فقدر عليه رزقه فيقول ربي اهانن كلا بل لا تكرمون
اليتيم ولا تحاضون على طعام المسكين وتأكلون
التراث اكلا لما وتحبون المال حبا جما
كلا اذا دكت الارض دكا دكا وجاء ربك
والملك صفا صفا وجيء يومئذ بجهنم يومئذ
يتذكر الانسان وانى له الذكرى يقول
يا ليتني قدمت لحياتي فيومئذ لا يعذب عذابه
احد ولا يوثق وثاقه احد يا ايتها النفس
المطمئنة ارجعي الى ربك راضية مرضية
فادخلي في عبادي وادخلي جنتي
سورة البلد عشرون آية
بسم الله الرحمن الرحيم
لا اقسم بهذا البلد وانت حل بهذا البلد
ووالد وما ولد لقد خلقنا الانسان في كبد

Seite aus einem Miniaturkoran in der K. öffentlichen Bibliothek in Stuttgart.

Moty kann man füglich als den ersten eigentlichen „Weinschwelg" der arabischen Litteratur bezeichnen. In einem seiner Gedichte schildert er eine Zecherei so:

„O des Tages in Bagdad, den wir so herrlich verbracht
Mit dem schwarzäugigen Mädchen, das glücklich uns macht.
Es blinkten die kristallenen Pokale im Gemache,
Die unter den Zechern kreisten wie die Sterne der Nacht.
Der Mundschenk gießt rein ihn ein und dann wieder gemischt,
O, wie der Wein, den er mischt, so köstlich erfrischt!
Uns durchduftet Safranpomade das Haupt,
Welches ein Kranz von goldenem Jasmin umlaubt,
Und bei Cymbel und Laute ward weitergetrunken,
Bis die Sonne im Westen hinabgesunken." (Kremer.)

Ernster und gehaltvoller war der Zeitgenosse des zweitgenannten Poeten, Abul Hatahija, welcher als Lehrdichter tapfer gegen die sittliche Verlotterung seiner Zeit vorging. Es konnte daher nicht fehlen, daß seine Dichtungen voll pessimistischer Anklänge sein mußten. Der stärkste ist wohl dieser:

„Stets bleibt die Welt ein Wohnort der Qual,
Ein mit Schmutz gefüllter reiner Pokal."

Diese ernstere Bahn verfolgten auch Abu Firas Hambany († 968) und Abulala Maharry (973—1057 oder 1058), jener in seinen Gedichten mannhaft und ritterlich, mitunter auch elegisch-zart, dieser von Sachkundigen geradezu als der „tiefste Denker seines Volkes" anerkannt. Seine Dichtungen machen mitsammen ein freilich nicht streng gegliedertes Lehrpoem aus, welches gedankenreich und in erhaben dichterischen Wendungen die Weltanschauung des Pessimismus verkündet und empfiehlt. Wie er über die Unsterblichkeit der Menschenseele dachte, zeigt der Doppelvers:

„Der Schlaf ist ein kurzer Tod, der wieder sich wendet;
Der Tod ist ein langer Schlaf, der nimmer endet."

Selbstverständlich mußte sein Skeptizismus mit dem Dogma des Islam in Konflikt geraten. Die Ulemas und Mollahs haben ihn als Ketzer verrufen und verfolgt, und er hat ihnen ihre Feindseligkeit gelegentlich gehörig heimbezahlt:

„Gar mancher betet in der Moschee, der zittert,
Daß man seine nächtlichen Zechgelage wittert.
Statt in Falschheit zu verrichten das Gebet,
Ist es besser, daß man es umgeht." (Kremer.)

Viel mehr Lärm jedoch als dieser geniale Denker-Dichter machte in der arabisch-orientalischen Welt der um nahezu 60 Jahre ältere Motanabby (Mutanabbi, Motenebbi, geb. 915 zu Kufa, im Kampfe gegen räuberische Bedewinen der Wüste gefallen 965), dessen Name bedeutet der Prophet sein Wollende, weil er im Gefühle seiner poetischen Kraft die Glorie des Prophetentums erringen zu können wähnte.[30]) Dieser Versuch mißlang gänzlich und trug ihm nur einen Spottnamen ein. Jedenfalls besaß er eine überschwengliche Phantasie und hohe Kraft, allein die Höhe der altarabischen Dichter erreichte er keineswegs, und unausstehlich ist sein Haschen nach witzigen Wortspielen, unangenehm sind seine alle Grenzen überschreitenden Übertreibungen, ermüdend ist die immer wiederkehrende Erhebung seiner eigenen Verdienste, und als die Krone aller dieser Fehler hat er noch seine Lobreden stets an die Meistbietenden losgeschlagen und mit seinen Satiren nur den verfolgt, der ihm nicht huldigte. Der Umstand, daß die meisten seiner Hervorbringungen Gelegenheitsgedichte sind, ist charakteristisch. Dann und wann vergißt er jedoch seine Stellung als Hofdichter, und sowie das geschieht, atmen seine Elegien ein tiefes Gefühl und erinnern seine kühnen Ansprüche auf Ruhm an den unbändigen Naturdrang der Wüstensänger des alten Arabiens.

Von seinem vielbewegten, abenteuerlichen Leben, wie nicht minder von seinem Selbstbewußtsein giebt Kunde sein Vers:

„Mich kennt das Roß, die Nacht, das Schlachtrevier,
Der Schlag, der Stoß, die Feder, das Papier."

Diesen Vers rief ihm sein Sklave als Mahnung zu, als er, in der Wüste von Bedewinen überfallen, sein Roß zur Flucht wandte. Mutanabbi kehrte augenblicklich um, stürzte sich wieder ins Gefecht und erlag der Übermacht. Dieser Heldentod beweist jedenfalls, daß der Kern des Dichters ein gesunder war. Beim Antritt seiner Laufbahn hatte er zu den Bewohnern der Wüste gesprochen:

„Bei dem Sterne, der geht,
Bei dem Dom, der sich dreht,

Bei der Nacht, bei dem Tag,
Verflucht sei, wer nicht glauben mag!
Ich stehe bei Bekannten,
Den frühern Gottgesandten,
Und Gott will mir erlauben,
Zu regeln den Glauben —"

hatte aber, wie gemeldet, mit diesem prophetischen Debüt Fiasko gemacht.

Wie hoch sein Diwan bei den Orientalen geschätzt wird, beweisen die vierzig Kommentare desselben. Kenner der arabischen Poesie ziehen jedoch dem geräuschvollen Motanabby den früheren Ibn Dureid († 932) und den späteren Ibn Toghrai (ermordet 1121) als Dichter weit vor.

Mit der Lyrik, wie sie in der mohammedanischen Periode durch die genannten und andere Dichter ausgebildet wurde, stehen die didaktischen, zuweilen ins Gebiet der Satire hinübergreifenden Bestrebungen dieser Zeit in nahem Zusammenhang. Als Satiriker that sich Mohammeds Zeitgenosse Thabit hervor, welcher seine satirische Geißel selbst auf die Schultern des Propheten niederfallen ließ. Der reiche Gnomenvorrat, der sich allmählich häufte, wurde von Grammatikern und Lexikographen in verschiedenen Sammlungen zusammengestellt, erläutert und erweitert. Von solchen Werken didaktischer Dichtung stehen vornehmlich in Ansehen die Medschma ol emsal oder Sammlung von 7000 Sprichwörtern von Meidani († 1125), die Atwakos-dscheheb, d. i. die goldenen Halsbänder, von Zamakhschari († 1143) und die Atbakos-dscheheb, d. i. die goldenen Scheiben, von Schakruh, welche beiden Werke alle die Grundwahrheiten und die Polarpunkte der Sittenlehre umfassen, wie dieselben in mannigfaltiger Gestalt in den philosophischen und poetischen Werken der Morgenländer wiederkehren.[31])

Eine Erweiterung in Gehalt und Form fand die arabische Gnomendichtung in der Fabelpoesie, wobei freilich zu bemerken ist, daß hier die Araber großenteils nur als Übersetzer und Bearbeiter fremder Fabelwerke auftraten. Der berühmte arabische Fabeldichter Lokman scheint allem zufolge eine mythische Person zu sein, und die Annahme, daß der Name Lokmans nur der Kollektivname für eine in verschiedenen Zeiten und aus verschiedenen Elementen entstandene Fabelsammlung sei, dürfte schwer zu widerlegen sein. Wir kennen von diesen Fabeln 41 (37 davon besitzen wir deutsch als Anhang zu einer 1775 zu Wittenberg erschienenen Übertragung von Sadis Rosengarten, dann vollständiger in den Ausgaben von Rödiger 1839 und Schier 1839); sie sind aber eben nicht übermäßig gesalzen. Weit bedeutender sind die Leistungen der Araber im Tierepos, obgleich ihnen auch hier die Ursprünglichkeit mangelt, und als das vorzüglichste Werk dieser Gattung ist das dem indischen Hitopadesa nachgebildete Tierepos Kalilah ve Dimnah, d. i. der dumme und der arglistige (Schakal), die sich in dem Buche mit einander unterhalten, anzuführen, wie dasselbe durch den zum Islam bekehrten Perser Rouzbeh, gewöhnlich Abdalla Ben Mokaffa genannt (auf entsetzliche Weise ermordet 760), aus dem Altpersischen ins Arabische übertragen worden.[32])

Die Ähnlichkeit der Grundzüge dieses Tierepos mit denen des deutschen vom Reineke Fuchs ist so auffallend, daß man angenommen hat, die älteste lateinische Form des letztern sei nur eine Nachbildung des arabischen Werkes, dessen Bekanntschaft für die Abendländer durch die Kreuzzüge vermittelt worden sei. Vergleiche hierüber, wie über das orientalische Fabelwesen überhaupt, Hammers Geschichte der osmanischen Dichtkunst, I, 25.

Das Fabelwesen der Araber hängt mit ihrem Märchenwesen insofern genau zusammen, als der Erzähler beinahe immer von der Beweisführung für einen Sittenspruch ausgeht. Der Hang der Araber zum Anhören wunderbarer Abenteuer ist uralt und fand seine Stütze in der Gewohnheit dieser Nomaden, unter dem gestirnten Himmel abends beisammen zu sitzen und sich unter einander Geschichten zu erzählen oder auch durch eigens bestellte Erzähler (Essamir, d. h. Führer der sternhellen Nacht, genannt) solche vortragen zu lassen. Dies ist der Ursprung der Märchensammlungen. Durch Mohammed erfuhr zwar die Märchenpoesie eine Anfeindung; denn der Prophet hielt die Märchenerzählung, welche ihre Stoffe vorzüglich aus Persien holte, für seine religiöse Reform gefährlich und verbot das Sichversenken seines Volkes in diese träumerische, bunte Wunderwelt. Dagegen empfahl er zur Hebung und Kräftigung des Nationalgefühls die Geschichten, welche über die Thaten des berühmten Dichters Antara und dessen Liebe zur schönen Alba umliefen, und aus diesen durch die mündliche Tradition immer mehr erweiterten und ausgezierten Geschichten entstand das berühmte arabische Heldenbuch Antara, ein echter und gerechter Ritterroman, wie er im 12. Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung durch den Dichter und Arzt Ibn eff Ssaigh niedergeschrieben wurde.[33]) Indessen genügte dieser Stoff dem Märchenhunger der Araber nicht lange und die Vorschriften des Propheten waren bald vergessen. Gab es doch schon unter dem Kalifen Omar gewerbsmäßige Erzähler, wie es deren noch heutzutage in den Kaffeehäusern des Orients giebt, und das Anhören ihrer phantastischen Geschichten, die vielfach persischen und indischen Ursprungs sind, war und blieb die Lieblingsunterhaltung aller Stände und Klassen. So bildete sich nach und nach der Vorrat von wunderbaren Geschichten, der, später vielfach überarbeitet, gemodelt und vergrößert, jetzt unter dem Titel Elf Leila oder die Märchen der tausend und einen Nacht in jedermanns Händen ist. Die litterarische Geschichte dieser Märchensammlung ist sehr weitläufig, weswegen wir hier nur anführen, daß der Grundstock derselben persischer Herkunft und von dem persischen Dichter Rasti verfaßt ist, daß sie zuerst unter dem Kalifen Manssur ins Arabische übersetzt wurde und daß als die Lokalität ihrer letzten Überarbeitung mit Bestimmtheit Ägypten anzugeben ist, in welchem Lande unter der mamelukischen Herrschaft die arabische Litteratur reicher blühte, als nach dem Sturze des Kalifats sonst irgendwo im Orient.[34])

Ist uns in den Märchen der tausend und einen Nacht eine unerschöpfliche Fundgrube orientalischer Phantasie eröffnet, aus welcher die Liebhaber des Wunderbaren und Anmutigen zu allen Zeiten neue Befriedigung sich holen können, so bietet uns dagegen die arabische Makamendichtung, in welcher sich zuerst Hamadany († 1007) hervorthat, den eigentümlichen Genuß morgenländischen Witzes und Humors, der sich sonst, dem angeborenen Ernst des Orientalen gemäß, nur selten laut macht. „Makame," belehrt uns Rückert, „bedeutet einen Ort, wo man sich aufhält und sich unterhält, dann eine Unterhaltung selbst, einen unterhaltenden Vortrag oder Aufsatz, nach unserer Art eine Erzählung oder Novelle. Mehrere dergleichen über einen gemeinsamen Gegenstand und locker zu einem Ganzen zusammengereiht, bilden alsdann, was wir einen Roman nennen könnten." Ein solches Werk nun sind die Makamen des Hariri (geb. 1054 zu Basra, gest. 1121), fünfzig an der Zahl.[35]) Der Dichter tritt darin unter dem Namen eines Hareth Ben Hemman auf und erzählt die buntscheckigen Fahrten, Abenteuer und Metamorphosen des köstlichen Vagabunden Abu Seid aus

Serug. Die Form ist eine aus gereimter Prosa und Versen gemischte, gleich geschickt zu Ernst und Scherz, bald zu Wort-, Buchstaben- und Rätselspielen zugespitzt, bald lyrisch aufwirbelnd, bald in elegischem Flusse dahinströmend, bald rhetorisch gedehnt, bald gnomenhaft kurz, die Sprache mit einer so wunderbaren Virtuosität behandelnd, wie Paganini seine Geige behandelte. Der Wechsel zwischen Komik und Pathos ist ebenso rasch wie der Wechsel der Scene. Kaum hat Abu Seid als büßender Pilger an einem Grabe gestanden, um die Vergänglichkeit und Thorheit aller irdischen Genüsse zu predigen, als er auch schon im Kreise lockerer Vögel ein Loblied auf den Wein und die Freuden des Zechgelages anstimmt, um dann wieder, vom Gefühl seiner Unstetheit, seines Unglücks erfaßt, in melodische Klagen auszubrechen. Hariri macht einen auf die anmutigste Weise im Orient heimisch, und die bunten Phantasmagorien, die er an unsern Blicken vorübergaukeln läßt, laden uns, einmal geschaut, immer wieder zur Betrachtung und Bewunderung ein.



Miniatur aus einer Handschrift des Sizilianers Ibn Zafers. Probe sarazenischer Miniaturmalerei. Bibl. des Eskurial.

Die spätere Versunkenheit der arabischen Dichtung in ihrem Heimatlande zu betrachten, gewährt kein Interesse. Dagegen ist noch hinzuweisen auf die erquickliche Nachblüte, welche diese Dichtung, wie schon oben angedeutet worden, nach der Begründung des westlichen Kalifats in Spanien, sowie auch in den arabischen Niederlassungen auf Sizilien erlebt hat. Die hohe Bildung der spanischen Araber, all das Große und Schöne, was sie in Wissenschaft, Kunst und Poesie vollbrachten, zu einer Zeit vollbrachten, wo das christliche Europa noch tief in der traurigen Barbarei des frühen Mittelalters steckte, gehört zu den merkwürdigsten Erscheinungen der Kulturgeschichte und hat, wie bekannt, sehr bedeutend auf den Gang der europäischen Zivilisation eingewirkt. So that auch die reiche arabisch-spanische und arabisch-sizilische Dichtung, die sich religiös und weltlich äußerte, lyrisch, didaktisch, elegisch, satirisch und beschreibend sich offenbarte und deren Offenbarungen uns gedolmetscht und gedeutet zu haben einer unserer Meister-Dolmetscher, A. Fr. von Schack (Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien, 2 Bde.), sich das Verdienst erwarb. Dieser Kenner kennzeichnete die Nachblüte der arabischen Poesie also: „Prachtvolle Diktion, Glanz und Kühnheit der Bilder sind im allgemeinen den lyrischen Ergüssen der spanisch-arabischen Dichter eigen. Doch ist dies auch die Klippe, an der sie leicht scheitern. Statt dem Gedanken Ausdruck zu leihen und das Herz reden zu lassen, überschütten sie uns nur zu oft mit einem Schwall glänzender Worte und schimmernder Bilder.“ Um

gerecht zu sein, muß man aber doch dieses Urteil dahin einschränken, daß es unter den spanisch-arabischen Lyrikern auch solche gab, die in den innigsten Herzenslauten zu reden verstanden und an Zartheit und Innigkeit des Gefühlsausdrucks keinem provençalischen Troubadour und keinem deutschen Minnesänger nachstanden. So namentlich Said Ibn Dschudi und Al Tortuschi. Als richtige „Weinschwelge" sangen Al Bekri und Ibn Hazmun. Als Naturschilderer that sich Ibn Said hervor; aber als der eigenartigste von allen seinen landsmännischen und zeitgenössischen Mitpoeten dürfte der 1071 in Sevilla gestorbene Ibn Zeidun zu nennen sein, weil seine Gedichte ein spürbarer Hauch von modernem Weltschmerz durchzieht und seinem Leben wie seinem Dichten etwas anhaftete, was wie Vorwegnahme von Byronismus aussieht. Für den begabtesten der sizilisch-arabischen Poeten gilt der 1056 zu Syrakus geborene Ibn Hambis, aus dessen Jugendliedern die ganze Fülle orientalischer Lebenslust quillt, während die Gedichte seines reiferen Alters voll ernster Lehren sind.

Die Poesie war nach Mohammed viel zu sehr Sache der Bildung, der Reflexion geworden, als daß sie ohne Beihilfe sonstiger litterarischer Kultur hätte existieren können. In der That eroberten die Araber, einmal aus ihren Wüsten hervorgebrochen, nicht allein Länder und Meere, sondern auch die Reiche des Wissens, Erwerbungen, die besonders unter den Kalifen aus der Dynastie der Abbasiden fruchtbar gemacht wurden. So das Feld der Geschichtschreibung oder bezeichnender gesagt der Chronikerzählung, in welcher sich sagenhafte, historische und geographische Elemente mischten. In solcher Darstellung zeichneten sich aus Wakedi († 822), Kotaibah († 889), Ettabari († 922), Masudi († 957) und Abul Feda, während die Geschichtebücher Hamzas und Ibn Khalduns den strengeren historischen Anforderungen mehr entsprechen und die Chroniken Said Ibn Batriks (als Christ später Eutychius genannt, † 922) einen stark kirchlichen Beigeschmack haben.[36]) Noch eifriger als Geschichtestudien wurden die mathematischen und Naturwissenschaften, unter letztern vornehmlich die Medizin, getrieben. Auch die abstrakten Wissenschaften fanden Förderer und Pfleger, besonders seit die aus dem Islam hervorgegangene mystisch-philosophische, von Abu Haschem († 767) gestiftete Theologenschule der Sufi, d. i. der Wollebekleideten (von dem Worte suf, Wolle, welchen Stoff sie zu ihrer Gewandung gebrauchten), die Neigung zur philosophischen Abstraktion und Beschaulichkeit begünstigte.

Die Periode der wissenschaftlichen Thätigkeit der Araber begann zur nämlichen Zeit mit der Regierung des Kalifen Al Manssur (735), und setzte sich vorzüglich unter dem Kalifat Harun al Raschids und Al Mamums im Orient fort, während arabische Gelehrsamkeit und Kunst unter den Omaijaden in Spanien blühten. Es waren hauptsächlich die auf Befehl der Kalifen veranstalteten Übersetzungen griechischer Werke, welchen die Araber ihre gelehrte Kultur verdankten. Mittels dieser bildeten sie sich in den Disziplinen der Medizin, der Mathematik, Astronomie und Geographie. Durch die naturwissenschaftlichen Werke des Aristoteles, welcher der Hauptleitstern ihrer Studien war und blieb, wurden sie auch in seine philosophischen eingeführt, und das aristotelische System, freilich vielfach getrübt durch mangelhafte Übersetzungen und seichte Erklärungen, wurde die Grundlage ihrer philosophischen Untersuchungen, die sich auf Erklären, Kommentieren und Räsonnieren beschränkten, welches Räsonnement nicht selten zur Abgeschmacktheit sich verflachte. Einer der frühesten dieser arabischen Aristoteliker war Al Kendi (blühte um 800), dem Al Farabi († 966) nacheiferte. Berühmter als beide war Ibn Sina (Avi-

zenna, 984—1064), dessen Lerneifer so groß gewesen, daß er zu Bagdad unausgesetzt bei den aristotelischen Büchern saß, in die Moschee ging und Allah um Eröffnung des Verständnisses anflehte, wenn ihm etwas darin unverständlich war, die ganze Nacht hindurch las und schrieb, mit Wein sich den Schlaf verscheuchte und, von diesem dennoch überwältigt, nur von den Gegenständen seines Forschens träumte. Im einundzwanzigsten Jahre fing er an, philosophische Werke zu schreiben, unter denen man eine Logik, eine Physik und eine Metaphysik nennt. Ganz in der Art, wie die christlichen Scholastiker das Ansehen des Dogmas mit Hilfe des Aristoteles zu befestigen suchten, unternahm es Al Gazali († 1111), die Wahrheit des Koran durch die Philosophie zu erweisen, besonders durch seine Schrift Zerstörung aller Philosopheme. Als Sittenlehrer that er sich mittels seiner hochberühmten Schrift Ejuha al valed, d. i. o, mein Kind![37]) hervor, sonst auch die Orthodoxie des Islam gegen aristotelische und neuplatonische Sätze verteidigend, wogegen Ibn Tophail († 1190 zu Sevilla) die Lehren alexandrinischer Philosophen, denen er anhing, in einer Art philosophischen Romans zu verbreiten suchte, der den Titel Hai Ibn Jokdan, d. i. der Naturmensch, führt und von den Arabern als klassisches Buch hochgehalten wurde.

Der Inhalt desselben ist kurz folgender: Hai Ibn Jokdan wird auf einer öden Insel von einem Rehkalb gesäugt und erzogen. Heranwachsend, kommt er von selbst auf allerlei Erfindungen, lernt die Natur betrachten, die Formen der Dinge und seines eigenen Wesens erkennen, gelangt auf diesem Weg zur Erforschung des Wesens der Gottheit und endlich zu der Überzeugung, daß sein denkendes Wesen Ähnlichkeit mit den Formen des Himmels und dem Wesen des Wahrhaften habe. Er bestrebt sich, demselben immer ähnlicher zu werden, und durch dieses Bestreben und das Entfernen von allem Sinnlichen erhebt er sich zu dem Zustand sublimster Vertiefung und spirituellster Betrachtung.

Tophails Schüler Averroës (sein eigentlicher Name war Abul Walid Mohammed Ibn Achmed Ibn Mohammed Ibn Roshd) hat unter allen arabischen Gelehrten den größten Ruhm sich erworben. Er wurde in der Mitte des 12. Jahrhunderts zu Kordova geboren; seine Familie war sehr angesehen und er genoß einer vortrefflichen Erziehung. Sein gelehrter Ruf verbreitete sich schon frühzeitig, so daß er nach dem Tode seines Vaters dessen Stelle als Oberrichter erhielt. Nach einiger Zeit wurde er in der nämlichen Eigenschaft nach Marokko berufen. Allein seine strenge Gerechtigkeitswaltung vermochte ihn vor Verketzerungen in religiöser Beziehung nicht zu schützen. Infolge derselben wurde er seiner Ämter entsetzt, seines Vermögens beraubt und zum Widerrufe seiner vorgeblichen Irrtümer gezwungen. Er ging nach Spanien zurück und beschäftigte sich, die Entbehrungen der Armut nicht achtend, aufs neue eifrigst mit philosophischen und theologischen Studien. Später gelangte er wieder zu Ansehen und Würden. Er starb 1217. Auch seine Bestrebungen beschränkten sich indessen auf das Kommentieren und zwar hauptsächlich des Aristoteles, wobei er allerdings viel Scharfsinn und eine Menge feiner Gedanken zu Tage förderte. Die Verehrung, welche die Scholastiker ihm zollten, war sehr groß, und wie ihnen Aristoteles vorzüglich der Philosoph hieß, so hieß ihnen Averroës der Kommentator. Erwähnenswert ist, daß dieser arabische Gelehrte sehr absonderliche ästhetische Vorstellungen hatte. So definierte er z. B. die Tragödie als „die Kunst, zu loben“, und die Komödie als „die Kunst, zu tadeln“.

Mit der Bemeisterung der politischen Macht der Araber durch die wilden Horden, welche aus den Steppen Hochasiens herniederfluteten, ging auch die hohe geistige Kultur

dieses Volkes, die unter dem Schutze hochsinniger Herrscher auf zahlreichen Hochschulen geblüht hatte, unter oder mußte sich wenigstens vor der hereinbrechenden Barbarei in die Dunkelheit der Büchereien zurückziehen, aus welcher ihre Schätze erst in unserer Zeit durch die wetteifernden Bemühungen gelehrter Abendländer allmählich wieder hervorgesucht und in dem Lichte vorgeschrittener Bildung entfaltet wurden. Dadurch ist denn bereits einleuchtend geworden, daß die Thätigkeit des arabischen Geistes in der Geschichte der Entwickelung der Menschheit ein bedeutendes Moment ausmacht. Daß die welthistorische Schöpfung Arabiens, der Islam, auf die Gestaltung des Orients in jeder Beziehung den durchgreifendsten Einfluß geübt hat, liegt ohnehin klar am Tage. Die persische Litteratur, zu der wir uns jetzt wenden wollen, ist recht eigentlich eine Tochter desselben oder wenn man will, eine jüngere Schwester der arabischen, ungeachtet sie eine bedeutende Beigabe uralter, aus dem vormohammedanischen Persien stammender Elemente aufzuweisen hat.

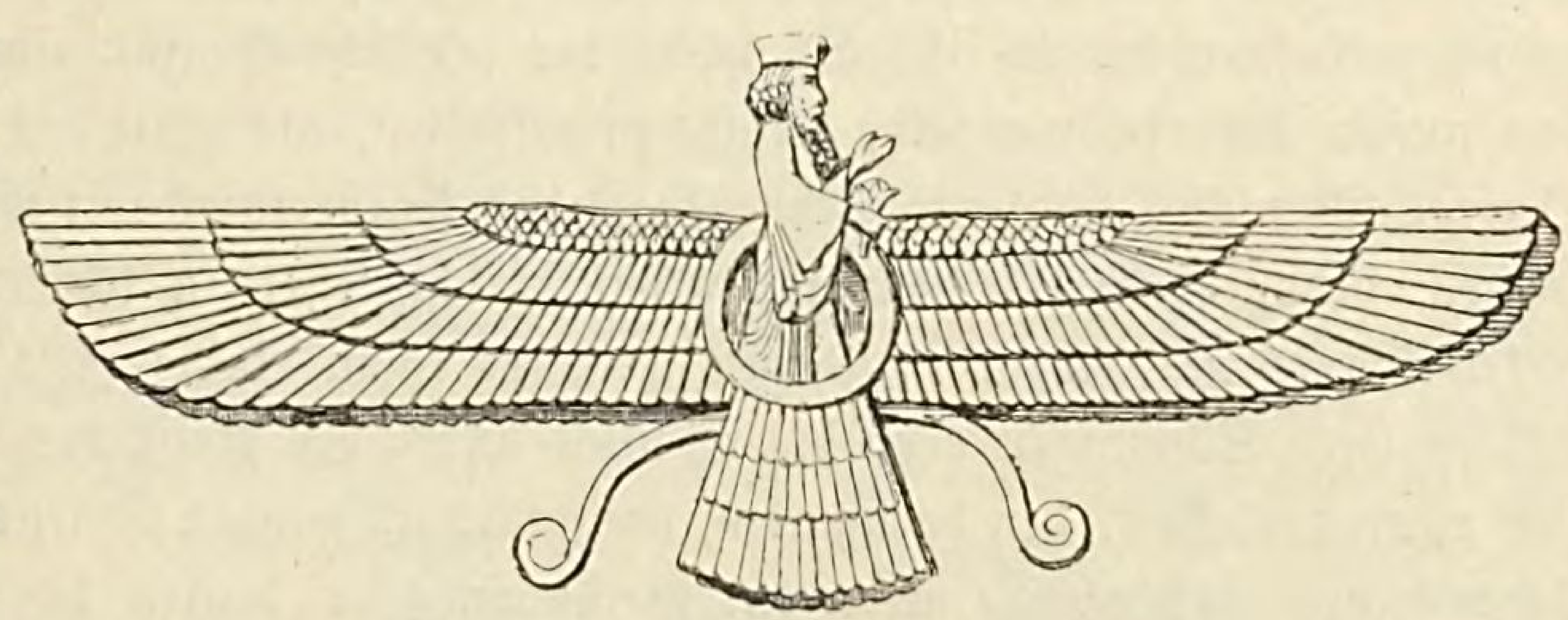
Persien.

Unter der Führung seines Königs Dschemschid — so lautet die altpersische Überlieferung — sei das Zendvolk aus Airjanem-Vaëgo, wie in den Zendschriften die gemeinsame Stammheimat der Arier in den Quellgebieten des Oxus und Jaxartes heißt, von den Abhängen des Belurtagh und Mustagh nach Baktrien, Kabul und Eran oder Iran herabgestiegen, um sich später über die ganze Ländermasse auszubreiten, welche vom Indus und Oxus, vom persischen Golf, dem Tigris, den Gebirgen Kurdistans und dem Kaspiasee eingeschlossen ist. Dieses ganze mächtige Gebiet, auf welchem des Zendvolkes einzelne Zweige, die Baktrer, Meder und Perser, nach einander als herrschende Stämme erschienen, erhielt den Gesamtnamen Iran oder Eran (Lichtland) im Gegensatz zu den jenseits des Oxus gelegenen Steppenländern, welche, bewohnt von in Sprache, Religion und Sitte von den Iranern verschiedenen Nomadenvölkern, mit dem Gesamtnamen Turan (Dunkelland) bezeichnet wurden.[38])

Iran bekannte sich zu der dualistischen Religion, welcher zufolge aus dem „unerschaffenen Allumfassenden" das Heer der Geister hervorgegangen ist. Die ersten und höchsten derselben sind Ormuzd (verdorben aus dem zendischen Ahura maz-dao) und Ahriman (Anghra mainyus), Lichtgeist und Dunkelgeist. Auf der Seite des Ormuzd stehen die heilig gesinnten Amschaspands, auf der des Ahriman die bösen Dews. Ormuzd ist der Herrscher von Iran, Ahriman der Gebieter von Turan; denn der physische Gegensatz zwischen diesen Ländern wurde auch auf die moralische Welt übertragen. Der Kampf zwischen Ormuzd und Ahriman ist der Entwickelungsprozeß der Welt und der Menschheit. Dieser Prozeß wird mit dem vollständigen Triumphe des Ormuzd endigen; denn auch Ahriman und sein Anhang in der Geisterwelt und auf Erden werden nach der furchtbaren Katastrophe des Weltgerichtes und der Weltverbrennung zum Licht und zum Guten bekehrt. Eigentlicher Zweck des Ormuzdglaubens war Vergeistigung des Menschen, der all sein Leben lang ein Streiter für Ormuzd gegen Ahriman sein sollte. Es ist einleuchtend, daß diese altpersische Religion in der That den Namen der Lichtreligion, welchen man ihr gegeben hat, verdient und daß ihre trostreichen Dogmen, welche das endliche Aufgehen des Bösen im Guten verheißen, notwendigerweise eine

lichte Heiterkeit über das Thun und Treiben der alten Perser ausgießen mußten. Eine Nation, welche das Licht zu ihrem Symbol nahm, konnte sich nicht in finstern, trüben Anschauungen gefallen, und wir bemerken in der persischen Urgeschichte deshalb ein stetes Aufstreben aus der Tiefe zum Licht und zur Klarheit, welche Eigentümlichkeit auch ihre spätere Litteratur noch deutlich wahrnehmen läßt, sogar da, wo sie mystisch wird; denn die Gedanken dieser Mystik sind mit dem lachendsten Blumenflor umkleidet.

Das altpersische Religionssystem ist seinem Gehalte nach das großartigste Gedicht, welches jemals ersonnen wurde. Für den ursprünglichen Dichter desselben gilt der Sage zufolge Zarathustra (d. i. Goldstern), im Parsi Zerduscht, im Griechischen Zoroaster. Die Bestimmung der Lebenszeit dieses großen Sehers ist noch immer Gegenstand gelehrter Kontroverse. Während die einen (z. B. Schack) wollen, daß der König Vistaçpa, unter dessen Regierung Zarathustra lebte, keiner der historisch nachweisbaren medischen oder persischen Könige gewesen und demnach der Prophet der Ormuzdreligion, wenn auch nicht in eine fabelhafte Vergangenheit, so doch jedenfalls über das neunte Jahrhundert v. Chr. hinaufzurücken sei, behaupten andere, Vistaçpa sei identisch mit dem Gustasp der Neuperser und dem (Dareius) Hystaspes der Griechen, folglich habe Zarathustra im 6. Jahrhundert v. Chr. gelebt und er sei 599 geboren und 522 gestorben. Die Urkunden seiner Lehre, in der Zendsprache und der aus dieser hervorgegangenen Pehlvisprache — das erstere indogermanische Idiom ist noch älter als das Sanskrit der Veden — niedergeschrieben, wurden zuerst im Jahre 1754 durch einen englischen Reisenden aus Surate nach Europa gebracht. Die wichtigste dieser Schriften ist der (oder das) Avesta (in älterer Form Apestak, d. h. wörtlich Text), die Bibel des Ormuzdglaubens. Ihren wesentlichen Inhalt bilden: 1) das Vendidad-Sade (im Original mit Glossar herausgegeben von Brockhaus), 2) das Jaçna (neupersisch Izeschne), 3) das Vispered — Dogmenlehre, Hymnik, Liturgie.[39])



Ahura maz-dao nach einem persischen Relief.

Spiegel sagt: „Seinem inneren Gehalte nach dürfen wir das Avesta für so alt, wo nicht für älter halten, als die historischen Nachrichten über Persien hinaufreichen. Die späteren, einzeln erhaltenen Nachrichten der Griechen und Römer über persische Religionslehren und Philosopheme stimmen damit auf das merkwürdigste überein. Ob damals Zarathustra als Stifter der persischen Religion angesehen wurde, ist zweifelhaft, aber doch wahrscheinlich." Und: „Das Avesta ist das Werk mehrerer, wie so manches Buch des Altertums; der geehrte Name des Zarathustra wurde ihm erst an die Spitze gesetzt, nachdem es schon ein Gegenstand der Verehrung geworden war. Gegen die Echtheit des Avesta lassen sich seit Entdeckung und Entzifferung der Keilinschriften gar keine Gründe mehr geltend machen."

Eine weitere wichtige Religionsurkunde der Iraner ist das Bundehesch, eine im Pehlvi geschriebene und ausgeführtere Darstellung der iranischen Dogmatik, wie sie sich zur Sassanidenzeit entwickelt hatte.

Das altiranische Reich erlag der makedonischen Invasion unter Alexander dem Großen (331 v. Chr.), und das neupersische Reich der Sassaniden, unter welchem der Ormuzdglaube zu neuem Glanze gediehen war, wurde (634 n. Chr.) durch den Ansturm der Muslim weggefegt. In diesem großen Schiffbruch der iranisch-baktrisch-persischen Bildung gingen unersetzliche Kulturschätze zu Grunde. Einige Reste der ohne Zweifel reichen religiösen Litteratur von Iran wurden aber durch treue Anhänger des Ormuzdglaubens, deren Nachkommen jetzt unter dem Namen der Parsen oder Ghebern in der Zerstreuung leben, dem Untergang entrissen, verheimlicht und in die Fremde gerettet, wo sie freilich vielfache Trübungen erfuhren. Es begann jedoch mit dem Mächtigwerden des Mohammedanismus in Persien, dessen Schriftsprache jetzt das zur Sassanidenzeit aus dem Pehlvi entwickelte Parsi oder Neupersische wurde, ein neues geistiges Aufstreben. Es ist, als hätte der persische Genius eines gewaltsamen Anstoßes von außen bedurft, um seine Kräfte zu entfalten, als hätte erst die jungfräuliche Frische, Beweglichkeit und stählerne Schnellkraft des Arabertums mit ihm in Berührung kommen müssen, bevor er aus seinem abstrakten Insichgekehrtsein tönend und gestaltend heraustreten konnte ins Leben. Indessen hatte er schon einige Zeit vor der Herrschaft des Islam seine Schwingen erprobt, nämlich unter der trefflichen Dynastie der Sassaniden. Auf einen derselben, den berühmten, nachmals im ganzen Orient als Ideal eines Ritters, Jägers und Liebhabers gefeierten Behramgur weisen die Perser zurück, wenn sie von den Anfängen ihrer poetischen Litteratur sprechen. Behramgur nämlich soll zuerst die gebundene Rede aufgebracht haben. Ursache davon war seine geliebte Sklavin Dilaram (Herzensruhe), welche die dichterische Anrede ihres Herrn und Geliebten, von inniger Sympathie geleitet, mit gleichgemessenen und am Ausgang gleichtönenden Worten erwiderte. Kann man sich die ersten Verse auf eine hübschere Weise entstanden denken?

Unter der Regierung Chosru Nushirvans erhielten die Perser eine Bearbeitung der Fabeln des Bidpai, und zur selben Zeit dichtete der Vezier Bisurdschimir das älteste persische Heldenlied Wamik und Asra (d. i. der Glühende und die Blühende), welches später in vielfachen Bearbeitungen wiederholt wurde.[40]) Der Boden, in welchen Islam und arabische Kultur bei der Eroberung Persiens ihren Samen streuten, war demnach kein unfruchtbarer, und als sich erst die durch die arabische Invasion aufgewühlten Elemente niedergeschlagen und geklärt hatten und durch die Dynastien der Samaniden und Gasneviden Ordnung, Sicherheit und Ruhe hergestellt waren, begann unter dem Patronat feinsinniger, wohlwollender Fürsten alsbald die Glanzperiode persischen Geisteslebens. Freilich, eben dieses Patronat verwehrte jede selbständige Entwickelung des Nationalgeistes und machte die Bildung zur höfischen, die Poesie zur Hofpoesie, deren Bedingungen und Beschränkungen nur einzelne kühne Geister zu überspringen wagten. Mit Recht ist daher gesagt worden: „Der Schah war das eigentliche Sternbild der persischen Dichter, von dem sie Licht und Wärme für ihre Hervorbringungen empfingen; der Schah regte die Gesänge der Dichter an, empfahl und belohnte sie oder ward durch die Ungnade, die er ihnen bewies, ihre oft den Tod bewirkende Kritik.“ Allein man darf dabei nicht übersehen, daß das monarchische Prinzip recht eigentlich das politische Prinzip des Orients ist, daß viele der Herrscher, welchen von den persischen Dichtern gehuldigt wurde, diese Huldigungen wirklich verdienten und daß endlich die persische Hofpoesie keineswegs einen erniedrigenden, verknechtenden Einfluß übte, wie wir dies an Firdusi, Sadi und Hafis deutlich genug zu erkennen vermögen.

Um uns die Übersicht über den Reichtum der persischen Litteratur zu erleichtern, adoptieren wir die Einteilung derselben in sieben Perioden, wie sie durch Hammer festgesetzt wurde.[41])

1) Vom Jahre 913—1306 n. Chr., in welchem Zeitraum die reinste und schönste Blüte der persischen Heldendichtung zu Tage tritt. Am Eingang dieser Periode steht der Dichter Rudegi, der die prosaische Übertragung der Fabeln Bidpais, welche die Perser von der Zeit der Sassaniden her besaßen, in Verse umarbeitete und auch sonst im Mesnewi und Kassidet sich hervorthat.

Das Mesnewi, d. i. das doppelgereimte (Gedicht), ist eine sehr beliebte Versart, die nicht nur beim Epos, sondern auch beim didaktischen und beschreibenden Gedicht angewandt wird. Das berühmteste Lehrgedicht Persiens, das Werk des gefeierten Mystikers Dschelaleddin Rumi, führt geradezu den Titel „Mesnewi". — Das Kassidet oder die Kasside ist das längere lyrische Gedicht (Ode), oder das Zweckgedicht, von dem die zwei ersten Verse und dann immer die zweitfolgenden mit demselben Reim enden. Das Kassidet bezweckt schon seinem Namen nach das Lob des Gepriesenen und ist also größtenteils panegyrischen Inhalts; in derselben Form werden aber auch die Totenklagen und die reine Schönheit beschreibenden Gedichte, sowie die Satiren verfaßt. — Das Ghasel ist nicht in der Reimfolge, sondern nur in der Länge vom Kassidet unterschieden, indem es aus nicht weniger als fünf und aus nicht mehr als sieben Distichen bestehen soll. — Beit (eigentlich Zelt) bedeutet ein Distichon. — Diwan (Genienversammlung) heißen die lyrischen Gedichtesammlungen. Der Titel der größeren, besonders der epischen und historischen Werke besteht immer aus dem Namen des Helden und dem angehängten Wort Name, d. i. Buch, z. B. Kabusname, Schahname, Iskandername. (Vergleiche über diese orientalischen Formen und Formeln auch Hammers Gesch. d. osm. Dichtkunst, Bd. I, S. 16 ff.)

Rudegis Werke sind leider bis auf geringfügige Bruchstücke verloren gegangen. Dagegen ist uns in dem Kabusname ein wichtiges Werk aus den Anfangszeiten der neupersischen Geistesthätigkeit erhalten. Kabus war ein trefflicher Fürst aus der Dynastie der Dilemiden, und ihm zu Ehren hat sein Enkel Kjekjawus das von letzterem (um 1080) verfaßte Buch der Weisheit für Fürsten und Fürstenkinder, welches in 44 Kapiteln Moral und Lebensphilosophie predigt und noch jetzt im Orient als der trefflichste Fürstenspiegel gilt, Kabusname, d. i. Buch des Kabus, genannt.[42]) Der eigentliche Aufschwung der persischen Litteratur datiert aber von der Regierung des Schahs Mahmud aus der Dynastie der Gasneviden, welcher dieselbe nicht nur äußerlich förderte, indem er einen Kreis von Dichtern und Gelehrten um sich versammelte, dem bedeutendsten aus ihrer Mitte die Ehrenstelle eines Dichterkönigs verlieh, die von da ab ein stehendes Hofamt blieb, und überhaupt Hunger und Sorge von den Jüngern der Kunst fernhielt, sondern auch darauf ausging, der litterarischen Thätigkeit seines Landes zu einem tüchtigen innerlichen Halt zu verhelfen, indem er ihr eine nationale Grundlage gab, d. h. indem er sie auf die reiche Fundgrube der alten Nationalsagen und des Nationalmythus verwies. Es existierte nämlich unter dem Titel Bastanname in zahlreichen Abschriften eine Sammlung historischer Traditionen des persischen Nationallebens, welche unter dem letzten Sassaniden, Jezdedjerd III., in Prosa zusammengestellt war. Auf dieses Werk richtete sich Mahmuds Augenmerk mit gesundem Takte, und er wählte aus seinen vierhundert Hofdichtern sieben aus und teilte ihnen sieben Abteilungen des Bastanname zur dichterischen Bearbeitung zu. Einer der Sieben, Anssari († 1029), befriedigte den Schah am meisten durch Bearbeitung der Sage von Sohrab und wurde

demzufolge zum Dichterkönig ernannt, als welcher er das alte Gedicht von Wamik und Asra erneuerte und seinen Gebieter in eine Kasside von 180 Beits (Distichen) besang. Er scheint sich indessen mit seinem dadurch gewonnen Ruhme begnügt und keineswegs Lust gehabt zu haben, den ganzen ungeheuren Stoff des Bastanname zu bearbeiten.

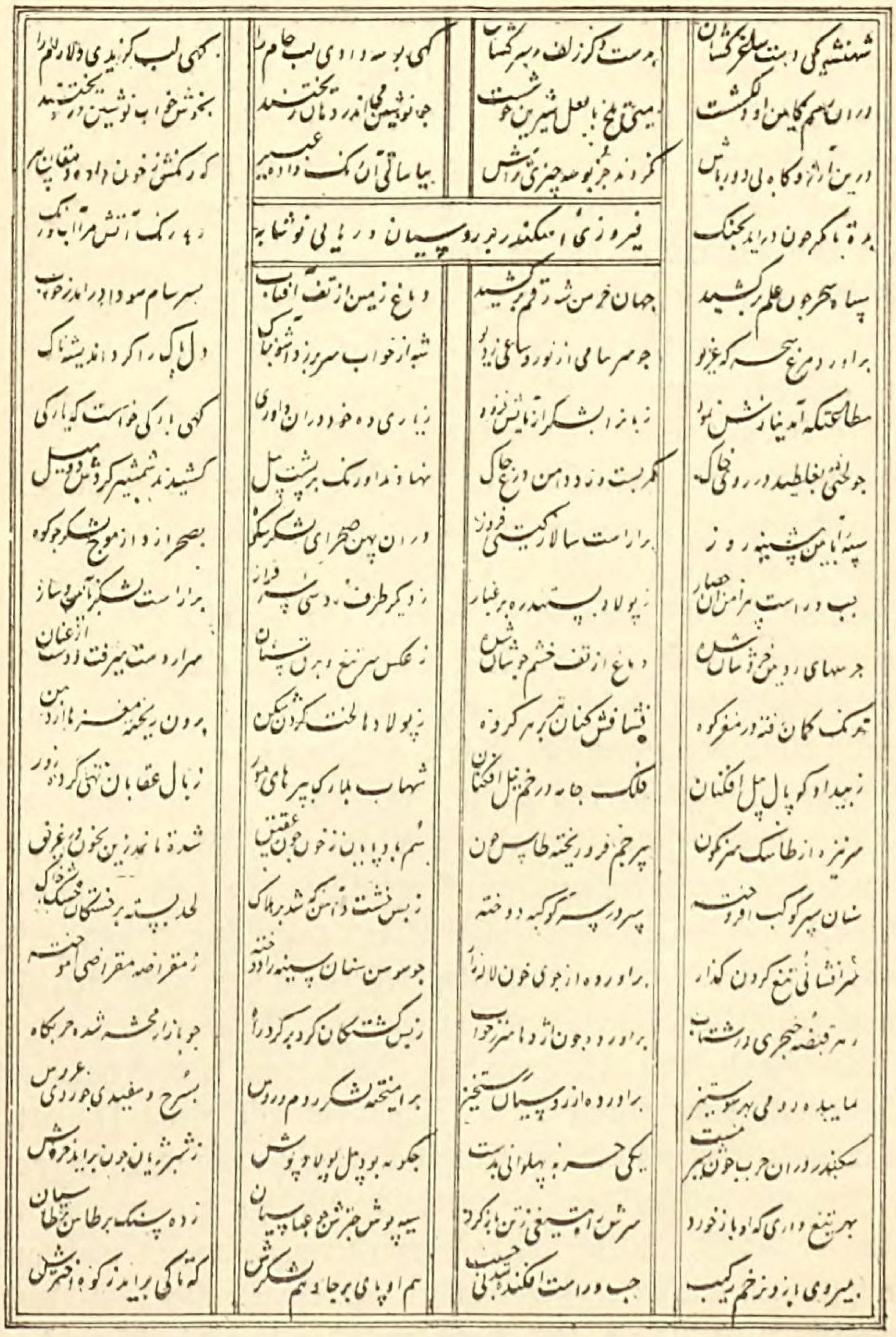
Dazu bedurfte es eines größeren Genius, und dieser erstand in Ishak Ibn Schereffah Abul Kasem Manssur, genannt Firdusi (auch Firdewsi, Firdausi und Firdosi geschrieben), d. i. der Paradiesische. Wunderbare Schicksalsfügung, daß aus der Mitte der Nachkommen derer, welche die Ateschgahs (Feueraltäre) zerstört und das Avesta zu vernichten gesucht hatten, ein Genius aufstand, welcher, im Innersten erfüllt von der Idee des ormuzdischen Lichtglaubens, in einer riesenhaften Dichtung den großen Kampf zwischen Iran und Turan noch einmal kämpfte und der iranischen Heldensage, deren Inhalt dieser Kampf ausmacht, unvergängliche Gestalt verlieh.[43])

Firdusi, über den sein bester europäischer Kenner geurteilt hat, daß er „in der Tiefe und Stärke der Empfindung unter den orientalischen Dichtern geradezu einzig dastehe, daß in seiner majestätischen Ganges dahinschreitenden Darstellung ein titantisches Pathos herrsche, daß er seinen feierlichen Ton auch zu den sanftesten Akkorden zu dämpfen und mit dem stürmischen Drange kriegerischer Begeisterung das zarteste Gefühl, mit der vorwaltenden Strenge und Großartigkeit idyllische Anmut und elegische Weichheit auf wunderwürdige Weise zu verbinden vermöge," — Firdusi wurde um das Jahr 940 n. Chr. zu Schadab geboren, einem bei Tus in Khorassan gelegenen Dorfe. Man weiß von seinem Leben bis zum sechsunddreißigsten Jahre nur wenig. Zu dieser Zeit begann er das Schahname (Königsbuch, Heldenbuch) zu dichten, welchen Titel das große Epos von Iran führt. Proben daraus, welche dem Schah Mahmud bekannt wurden, entzückten diesen so, daß er seinem Vezier befahl, für jedes Tausend der gereimten Doppelverse, in welchem das Gedicht geschrieben ist, dem Dichter tausend Goldstücke einzuhändigen. In seinem einundsiebzigsten Jahre vollendete Firdusi sein Werk und überreichte es dem Schah, welcher im ersten Entzücken befahl, dem Dichter so viele Goldstücke zu geben als ein Elefant zu tragen vermöchte. Aber eine Kabale neidischer Höflinge stimmte die Großmut unendlich herab. Firdusi — so will die Überlieferung — befand sich gerade im Bade, als ihm auf Befehl des Schahs für die nahezu sechzigtausend Doppelverse seines Epos ebensoviele Silbermünzen gebracht wurden. In seines Dichterstolzes Empörung verteilte Firdusi die ganze Summe an die Badwärter und an den Schenkwirt, bei welchem er soeben ein Glas Fukaa getrunken hatte, und ließ dem Schah sagen, nicht des Geldes wegen hätte er das Schahname geschaffen. Dann verließ er den Hof und führte ein unstätes Wanderleben, bis er gegen das Ende seiner Tage in seine Heimat nach Tus zurückkehrte. Dort ist er im Jahre 1020 gestorben. Gerechtigkeit ward ihm, wie das so herkömmlich auf Erden, nach seinem Tode. Der Schah war endlich zur Erkenntnis seines Unrechts gekommen und sandte Boten, welche dem Dichter die versprochenen sechzigtausend Goldtomans und ein Ehrenkleid überbringen sollten. Unter dem Stadtthore von Tus begegneten diese Boten dem Leichenzuge Firdusis. Diese augenscheinlich sagenhafte Gestaltung der Nachrichten vom Ausgang des „Paradiesischen" umschalt den Kern der historischen Thatsache, daß dem Leben auch dieses großen Menschen die tragische Weihe nicht fehlte. Daher der Hauch erhabener Schwermut, welche über Firdusis Werk hingebreitet ist und an einer Stelle desselben zu dem gramschweren Klagerufe sich zusammengefaßt hat:

„Von Erde sind, zur Erde werden wir,
Voll Angst und Kummer sind auf Erden wir!
Du gehst von hinnen, doch es währt die Welt,
Und keiner hat ihr Rätsel aufgehellt.“

Das Schahname[44]) steigt hinauf zu den Urquellen der altiranischen Sagen und Mythen und reicht herab bis zur Eroberung Persiens durch die Mohammedaner, welche im Jahre 636 den letzten Sassaniden bei Kadesia vernichteten. Das Gedicht umfaßt also einen Zeitraum von zweitausend Jahren. Damit ist schon gesagt, daß es kein Epos im gewöhnlichen Sinne des Wortes ist. Es ist vielmehr eine mythisch-historische Dichtung, aus dem alten Nationalbewußtsein seine Inspiration schöpfend, Mythus, Sage und Geschichte in einen dichterischen Rahmen fassend, welcher dem Ganzen eine künstlerische Einheit verleiht. Diese jedoch ist nicht so fest, daß nicht das ganze Werk in zwei große Hälften zerfiele. Die erste macht das eigentliche Heldenbuch von Iran aus, beginnend mit den Mythen von Kajumors, Huscheng, Tahmuras und Dschemschid, woran sich die Erinnerung der Iraner an die Auswanderung ihrer Altvorderen aus den Ursitzen am Hindukusch knüpft, und schließend mit dem Höhepunkt der iranischen Geschichten unter den ersten Fürsten der Dynastie des Dareius Hystaspes; die zweite führt in sagenhafter Weise die persische Geschichte bis zum Ausgange der Sassaniden fort. Wenn diese Abteilung mehr den Reimchroniken unseres Mittelalters ähnelt, so ist dagegen die erste eine durch und durch eigentümliche dichterische Schöpfung. Sie hat zum Mittelpunkt den gewaltigen Rustem, den „elefantenleibgestaltigen“ Pehlewan (Held, Ritter, großer Baron). Aber der eigentliche Held des Schahname ist nicht dieser oder jener einzelne Mensch, sondern vielmehr das ganze Iranervolk, dessen wechselnde Geschicke die einzelnen Abenteuer ausmachen. Und eine erhabene Grundidee trägt das Ganze: der Gedanke der zoroastrischen Religion, die Vorstellung an dem rastlosen Kampfe des Lichtgeistes Ormuzd und seines Lichtreiches Iran gegen den Dunkelgeist Ahriman und sein Dunkelreich Turan. Mit bewunderungswürdigem Genie hat Firdusi mittels dieses Grundgedankens sein Werk beseelt und durchgeistigt, so zwar, daß jenes grandiose Religionsgedicht, der Glaube von Alt-Iran, im Schahname des mohammedanischen Dichters seine Wiederauferstehung feierte . . . Schack hat mit Recht bemerkt, das „iranische Epos bringe in seiner Gesamtheit den Eindruck des Unermeßlichen hervor, dem Anblick des gestirnten Himmels gleich, der die unendliche Menge der Welten in ein glanzreiches Sternensystem verflicht“. Allein unsere Bewunderung gewinnt noch an Wärme, wenn wir einzelne Planeten dieses Systems näher ins Auge fassen. Firdusi erweist eine wahrhaft erstaunliche Vielseitigkeit, und wenn auch der tragische Grundton der Widerhall des Wettkampfes zwischen Ormuzd und Ahriman, überall durchklingt, so weiß er doch den reizendsten Wechsel von Anmutigem und Furchtbarem, von Heldischem und Idyllischem, von Tragischem und Romantischem eintreten zu lassen. Auch findet er stets den rechten Ton und die richtige Farbe. Von erschütternder Gewalt zeigt sich Firdusis heroisch-tragischer Stil insbesondere in den Geschichten von Feridun und seinen Söhnen, vom Untergange des edlen Sijawusch, von dem Tode des herrlichen Heldenknaben Sohrab, in welchem der verzweifelnde Rustem, erst nachdem er ihn erschlagen, seinen Sohn erkennt, und endlich in der Darstellung des Kampfes zwischen Rustem und Isfendiar. Erhabener Tiefsinn spricht aus der Sage von Kai-Chosrus Entrückung, in allen Zaubern romantischer Phantastik schwelgt die Erzählung von Kai-

Kawus' Zug nach Masenderan, anschaulichste Schlachtenmalerei zeigt die Schilderung des Streites der zwölf Helden, und eine der schönsten Liebesgeschichten, welche jemals ein Dichter erzählt hat, ist die von Bischen und Menische, in ihrer Lieblichkeit zugleich auch wieder eine sinnvolle Variation des großen Themas vom Zwiespalt und Kampf zwischen Iran und Turan. — Eine zweite epische Dichtung, Jussuf und Suleicha (übersetzt von Schlechta-Wssehrd 1889), von einigen in ihrer Echtheit angefochten, stammt aus den letzten Jahren Firdusis. Einzelne Schilderungen in diesem Roman in Versen, so die Versuchung Jussufs durch Suleicha, bewähren noch die volle dichterische Kraft. Nicht vergessen sei, daß Firdusis Muse auch im Garten der Lyrik köstliche Liederblüten erschlossen hat. —



Seite aus einer Prachthandschrift des Pendsch Kendsch des Dichters Nisami.
K. öffentliche Bibliothek, Stuttgart.

2) In dieser Periode, von 1106—1203, tritt das nationale Element schon mehr zurück, um einerseits dem panegyrischen Hofton Platz zu machen, andererseits in romantischen Stoffen aufzugehen. In ersterer Weise, d. i. als höfischer Lobpreiser, that sich in diesem Zeitraum vor allen hervor Ewhahdeddin Enweri († zu Balk 1152), von dessen Kassiden uns Hammer (Gesch. d. sch. Redek. Pers. S. 89—100) mehrere Proben gegeben hat. Enweris Zeitgenosse Senaji († 1180) nahm einen höheren und edleren Schwung, indem er in seinem mystischen Werke Hadika, d. i. der Ziergarten, die Geheimnisse des Wesens der Gottheit und der Menschheit zu durchdringen versuchte. Sein Grab ist noch jetzt ein Wallfahrtsort; indessen hat er bald einen Bestreiter gefunden in dem trefflichen Mathematiker und Astronomen Omar Chijam (Cheijam, um 1050—1112), dessen Vierzeilen („Rubajjat") im Orient seit Jahrhunderten bis heute „eines großen Rufes genießen und in der That zu den interessantesten Erzeug-

nissen der persischen Litteratur gehören".[45]) Chijams geistvolle Rubajjat lehren eine entschieden skeptische Weltanschauung, epikuräischen Lebensgenuß und weltverachtende Resignation, da es ja doch ein vergebliches Bemühen sei, das Welträtsel lösen zu wollen:

„Du sahst die Welt, doch was im Weltenall zu deinen Augen kam, ist bloßer Schein.
Du sahst und hörtest viel, doch auch der Schall, wie ihn dein Ohr vernahm, ist bloßer Schein.
Von einem Ende dieser Welt zum anderen trug dich dein Fuß;
Nun ruhst du aus, sinnst über manchen Fall; was darin wundersam, ist bloßer Schein!"
(Bodenstedt.)

„Keiner hat dem Weltgeheimnis je den Schleier noch gehoben;
Unsres Geistes Auge ringshin, ach! mit Nacht ist es umwoben;
Einen sichern Wohnort haben wir allein im Erdenschoß;
Ach, wie viel wir sinnen mögen, dieses Rätsel ist zu groß." (Schack.)

In Enweris Art und Weise dichteten auch der gelehrte Chakani Hakaiki († 1186), sowie Sahir Farjabi († 1186). Ein Altersgenosse dieser beiden, Raschid Watwat († 1182), eröffnete sich durch sein Werk Hadaikes-sihr, d. i. die Zaubergärten, welche eine Metrik und Poetik enthält, eine Wirksamkeit, die jetzt noch fortdauert. Der Hauptglanz dieser Litteraturperiode aber ging aus von Nisami (eigentlich Abu Mohammed Ben Jussuf Scheich Nisameddin, genannt Montanasi, † 1180 in seiner Vaterstadt Gendsche), der zwar auch als Lyriker so fruchtbar war, daß er einen Diwan von etwa zwanzigtausend Versen hinterließ, seinen Ruhm jedoch vornehmlich durch die fünf Werke gründete, die nach seinem Tode unter dem Gesamttitel Pendsch Kendsch, d. i. die fünf Schätze (auch einfach Chamsse, d. i. Fünfer genannt) zusammengestellt wurden. Diese fünf Werke sind: 1) Machsenol-esrar, d. i. Magazin der Geheimnisse, ein moralisierendes Werk, dessen Lehrsätze durch Anekdoten belegt werden; 2) Iskandername, d. i. Alexanderbuch, eine Art panegyrischer Epopöe; 3) Chosru und Schirin; 4) Leila und Medschnun (der Orlando furioso der Wüste); 5) Heft peiger, d. i. die sieben Schönheiten. Die drei zuletzt genannten Werke sind der Triumph der persischen Romantik, und es ist Nisami besonders hoch anzurechnen, daß er in diesen Dichtungen das Weib, welches sonst in der mohammedanischen Welt eine nicht eben glänzende Rolle spielt, in seine Rechte einsetzte. Nisamis Liebesgeschichten blenden daher nicht allein durch eine anmutige Phantastik, sie spannen auch durch meisterlich ersonnene und bedachtsam durchgeführte Verwickelungen und ergreifen und rühren unser Gemüt durch das rein menschliche Gefühl, welches in ihnen quillt. Nisami ist einer der wenigen Orientalen, die ebenso sehr zu dem Herzen als zu der Einbildungskraft sprechen.[46])

3) Von 1203—1300. Wenn in der vorigen Periode die poetische Thätigkeit, nach neuen Anregungen und Stoffen umhergreifend, in die Weite geschweift, so wendet sie sich dagegen in der vorliegenden mehr nach innen. Beschaulichkeit und Betrachtung geben den Ton an, Mystik und Didaktik gelangen zur höchsten Blüte, wie sich denn auch aus der politischen Lage des Landes in dieser Zeit leicht erklären läßt, daß der denkende Geist von den Äußerlichkeiten des Lebens abgewandt und seiner eigenen Innenseite zugekehrt werden mußte. War doch die ganze Existenz Persiens durch den Einfall der Mongolen in Frage gestellt; und bis sich die schwankenden Verhältnisse wieder einigermaßen befestigt hatten, ergab sich eine Richtung des Gemütes auf das Innere, eine Vertiefung der Gedanken von selbst. Als Vorläufer der Hauptrepräsen-

tanten dieser Richtung steht Ferideddin Attar (erschlagen 1226 zu Schadbah) da, der nicht nur eine Menge mystischer und ethischer Originalwerke ausgehen ließ, sondern sich auch durch Sammlung und Verbreitung bisher zerstreuter Schätze mystischer Weisheit um sein Prinzip Verdienste erwarb. Unter seinen eigenen Büchern verdienen Auszeichnung die Mantiket-tair (Vögelgespräche), ein makamenartiges Werk, in welchem die Vögel ratschlagend und geschichtenerzählend beisammensitzen, ferner das Esrarname, d. i. Buch der Geheimnisse, welches auf die Richtung des größten mystischen Dichters des Orients bedeutenden Einfluß geübt hat, und endlich das Pendname, d. i. das Buch des guten Rates (deutsch von Nesselmann, 1870). Der gemeinte große Mystiker war Mewlana Dschelaleddin Rumi († 1273 zu Koniah), der gotttrunkene Pantheist, der Stifter der Mewlewi, des berühmten Ordens mystischer Derwische, genannt die Nachtigall des beschaulichen Lebens, dessen „Dichtungen von den Ufern des Ganges bis zu denen des Bosporus der Mittelpunkt des mohammedanischen Pantheismus sind". Sein Gedicht Mesnewi,

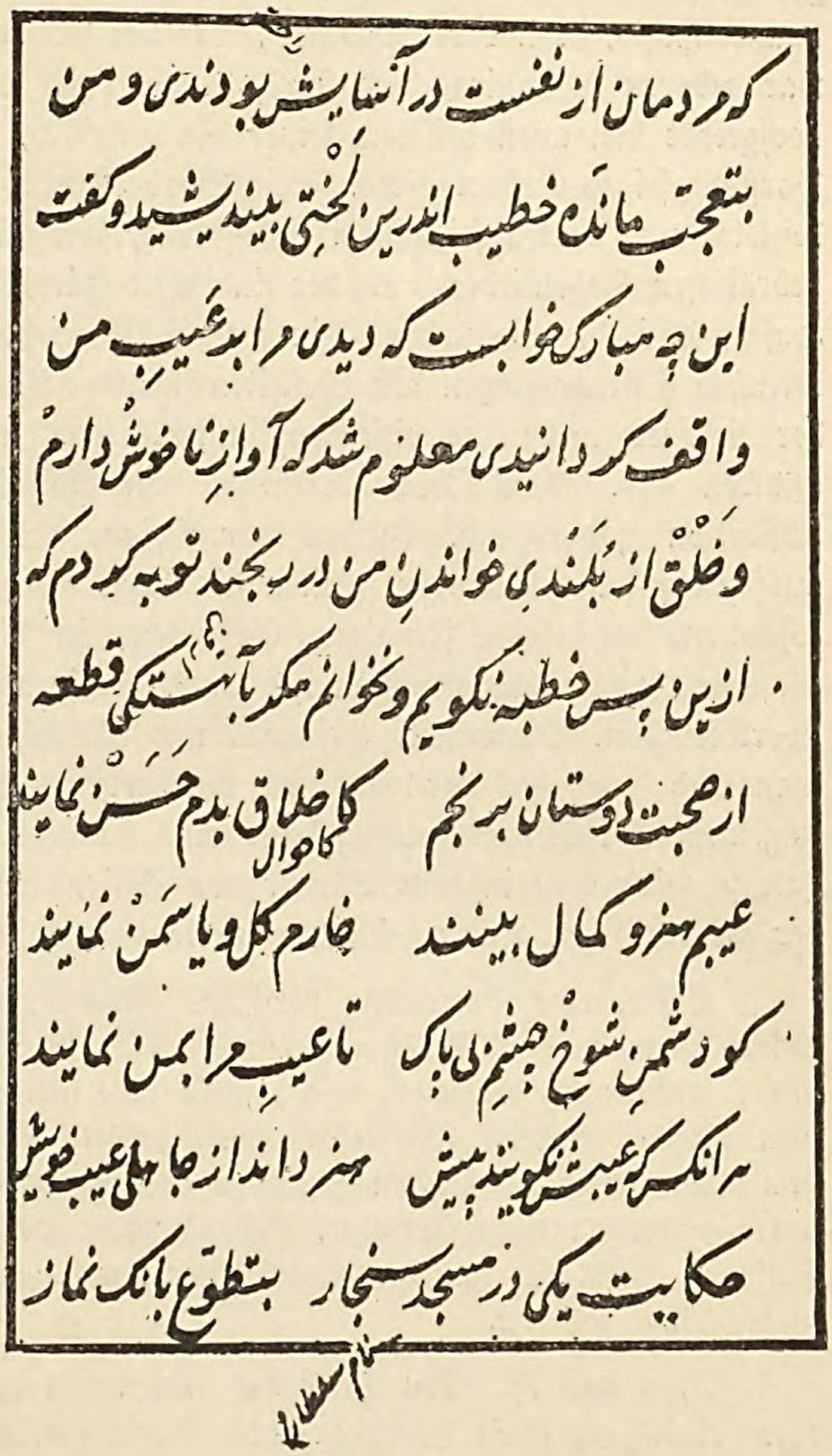


Sadi. Nach einer Darstellung im Journal Asiatique.

welches nach dem Schahname unter den Bekennern des Islam die höchste poetische Geltung hat, predigt den Sufismus, d. h. die Lehre „des vollkommensten Pantheismus, des Ausflusses aller Dinge von dem ewig unerschaffenen Licht und der Vereinigung mit der Gottheit auf dem Wege des beschaulichen Lebens durch Gleichgiltigkeit gegen alle äußere Form und durch Vernichtung seines Ichs". Dieser Pantheismus äußert sich aber keineswegs asketisch, sondern springt meist wie ein jauchzender Dithyrambus aus dem Herzen und zieht alles Schöne in seinen bacchantisch-verzückten Reigen hinein. Solche berauschte Freudigkeit in Gott jubelt auch in den lyrischen Gedichten Dschela-

leddin Rumis, welche nebst dem Mesnewi (sein Sohn Weled schrieb als Seitenstück dazu das Rebabname) das tiefsinnig heitere Brevier der Mewlewi bilden, die ihre Andachtsübungen mit Flötenspiel, Trommelwirbel und Tanz begleiten. Gewiß, einen liebenswürdigeren Mystiker als Dschelaleddin Rumi hat die Erde nie getragen.[47])

Die herrlichen Ghaselen, welche Fr. Rückert i. J. 1819 dichtete (Ges. Poet. Werke, V, S. 200 fg.) und denen er Dschelaleddins Namen vorsetzte, wie zum Dank für die von dem persischen Theosophen empfangenen Anregungen, sind Rückertsche Originaldichtungen. Darunter findet sich auch das schönste aller Ghaselen: „Wohl endet Tod des Lebens Not“ und so weiter.



Faksimile aus dem Gulistan des Sadi.
Handschrift in der K. öffentlichen Bibliothek in Stuttgart.

Verrät Rumi allenthalben die mystische Überschwenglichkeit und Trunkenheit, so zeigt ihm gegenüber sein Zeitgenosse Moslicheddin Sadi (geb. 1175 zu Schiras, gest. ebendaselbst 1263) durchgehends nüchterne Besonnenheit und moralische Würde, außer in einigen seiner lyrischen Produkte, wo er sehr ans Faunische streift, ja sogar nicht verschmäht, die saftigsten Zoten ausgehen zu lassen. Seine Hauptwerke sind die zwei berühmten Musterbücher morgenländischer Weisheit und Moral, der Gulistan, d. i. Rosengarten, und der Bostan, d. i. Fruchtgarten, beide in den letzten zwölf Lebensjahren Sadis in jener eigentümlich orientalischen, aus Prosa und Versen gemischten Form verfaßt, beide mit Vorliebe eine maßvolle Verstandesrichtung befolgend, woher es auch kommen mag, daß Sadi als Moralphilosoph mehr Verehrer im Abendlande zählt denn im Morgenlande, allwo sein Ruhm weit mehr auf seinen lyrischen Gedichten beruht. Seine Ghaselen heißen geradezu „Das Salzfaß der Dichter“. In Europa wird die milde Verständigkeit, die gereifte Erfahrung, womit er im Gulistan und Bostan eine Philosophie des Lebens lehrt, jederzeit hochgehalten werden.[48])

Aus dieser Zeit sind noch zu nennen Chosru († 1315) als Nachahmer Nisamis in der romantischen Erzählung, und Schebisteri († 1320) als Nachtreter Dschelaleddin Rumis, welchem er jedoch mit seinem Werke Güldscheni-ras, d. i. Rosen-

flor des Geheimnisses (persisch und deutsch herausgegeben von Hammer 1838) nicht nahekommt.

4) Von 1300—1397, die Glanzperiode der persischen Lyrik, das Zeitalter des Hafis, der ohne Frage der größte Lyriker ist, welchen im Orient der Kuß der Muse geweckt hat. Mohammed Schemseddin (d. h. die Sonne des Glaubens, mit dem Ehrennamen Hafis, d. i. der Bewahrer, nämlich des Koran, welchen er auswendig wußte) war geboren zu Schiras und starb, gerühmt als Tscheterlib, d. h. Zuckerlippe, und hochgeehrt von allen besseren seiner Zeitgenossen, im Jahre 1389 zu Mosella, einer Vorstadt seines Geburtsortes. Sein Grab ist eine Wallfahrtsstätte; denn die Frommen deuteten und deuten seine Lyrik allegorisch, wie das ja auch der glühenden Erotik des hebräischen Hohenliedes und der indischen Gitogovinda widerfuhr. Der Diwan des Hafis, d. i. die Sammlung seiner Gedichte, gehört ohne Frage zu den glänzendsten lyrischen Offenbarungen der Weltlitteratur.[49]) Die gottvolle Trunkenheit eines sich mit der Weltseele innig eins wissenden Pantheisten wirft da funkelnde Liederperlen mit vollen Händen aus. Von Wein überfließt, von Nachtigallentönen schmettert, von Küssen flüstert das ganze Buch. In den anmutigsten, freilich sehr häufige Wiederholungen nicht ausschließenden Wendungen gleiten die Verse dahin, geschmückt mit herrlichen Bildern, schwellend von lebensfreudigen Gedanken, in dithyrambischen Jauchzlauten Natur, Schönheit und Liebesgenuß preisend und predigend, gegen allen Buchstabendienst, alle Werkheiligkeit, Dummheit, Heuchelei und Muckerei blitzende Pfeile schießend. Rechnet man noch dazu, daß der wunderbar durchgeistigte Hafissche Sensualismus vermöge einer ungemein lyrischen Gestaltungskraft eine vollendet künstlerische Ausprägung gefunden hat, so wird man in dem Sänger von Schiras eine der merkwürdigsten Erscheinungen der orientalischen Kulturgeschichte anerkennen müssen.

Hafis, eine Sammlung persischer Gedichte, von G. Fr. Daumer, ein Büchlein, welches viel zu wenig Schätzung gefunden hat, ist ein lyrisches Kunstwerk, aber kein persisches, sondern ein deutsches, und zugleich eine litterarische Mystifikation, durch welche sich viele täuschen ließen. Zu diesen vielen gehörte ich eine Weile selber. Die von Daumer dem alten Perser auf Rechnung geschriebenen Gedichte sind aber Daumersche und viele darunter geradezu lyrische Juwelen, Gedankendiamanten von blitzendem Schliff in zierlichster Fassung. Hafis hat dem deutschen Dichter nur da und dort ein Motiv und einzelne Stimmungsklänge geliefert.

5, 6 und 7) Von 1397 bis auf unsere Zeit. Mit Hafis hatte die geistige Hervorbringungskraft Persiens ihren Gipfel erreicht. Eine Steigerung war nicht mehr möglich, und das Hinabgleiten von der Höhe ging rasch von statten. Doch treffen wir in Mewlana Dschami (1414—92) noch auf einen äußerst begabten und fruchtbaren Dichter, der das, was nach dem Vorgang der großen Epiker, Mystiker und Lyriker noch zu thun übrig blieb, in höchster Vollendung in sich darstellte, dabei jedoch mehr Korrektheit, Fleiß, Glätte des Stils und nachahmendes Talent als zeugungskräftiges Genie entfaltete. Die Originalität war erloschen; man legte sich darauf, die von den großen Dichterheroen gewandelten Pfade breit zu treten. Dem vielfach nachgeeiferten Vorbild Nisamis folgend, dichtete auch Dschami einen Fünfer (Chamsse), dessen erste Abteilung Tohfetolebrar, d. i. Geschenk der Gerechten, betitelt, ein ethisch-asketisches Lehrgedicht ist, welchem ein zweites Lehrgedicht von mystischer Tendenz folgt, betitelt Subhetolebrar, d. i. Rosenkranz der Gerechtigkeit. Wenn Dschami sich

hier an Dschelaleddin Rumi anlehnt, so ist in dem dritten und vierten Teil seines Chamsse, welcher die romantisch-epischen Stoffe Jussuf und Suleicha (persisch und deutsch von Rosenzweig 1824) und Leila und Medschnun (deutsch von Hartmann 1807) behandelt, Nisami sein Muster; jedoch ist Dschamis Romantik keine reine mehr, indem sich derselben schon zu viel religiöse Allegorie beimischt. Den Schluß des Fünfers bildet das Iskandername, mehr moralisierend als erzählend; Alexander den Großen konnte ein Geltung ansprechender persischer Poet nicht unbesungen lassen. Es ist merkwürdig, wie lange und in welchem Grade der makedonische Alexander, der „wie einst in der Wirklichkeit, so auch in der Dichtung das große Band war, welches den Osten mit dem Westen durch die heroischen Sagen verknüpfte“, Lieblingsgegenstand orientalischer Phantasie blieb. Die Zahl morgenländischer Alexandriaden dürfte nicht weniger groß sein als die der abendländischen. Seinem Fünfer hing Dschami später noch den Beharistan, d. i. Frühlingsgarten (persisch und deutsch von O. M. v. Schlechta-Wssehrd 1846) und den Nefhatolnis, d. i. Hauch der Menschheit, an. Der erstere, eine Nachahmung von Sadis Gulistan und Bostan, enthält auch einen Abschnitt, in welchem Lebensbeschreibungen persischer Dichter mitgeteilt werden; der zweite giebt einen Grundriß der Lehren des Sufismus und Lebensbeschreibungen von berühmten Heiligen dieser mystischen Sekte.[50]) Von Dschamis Nachfolgern sind noch zu nennen sein Schwestersohn Hatifi, der die Geschichten von Chosru und Schirin, Medschnun und Leila in echt romantischem Geiste bearbeitete und als Seitenstück zu Nisamis Alexanderbuch ein Timurname dichtete, an welchem er vierzig Jahre lang arbeitete; dann Hilali (zu Anfang des 16. Jahrhunderts), welcher das romantisch-mystische Epos König und Derwisch (deutsch von Ethé 1870) schrieb, und endlich Feisi (1556—1605), der am Hofe des Großmoguls Akbar in Indien lebte. Es existiert von ihm außer seinen Kassiden eine Sammlung mystisch-philosophisch-lyrischer Gedichte, Serre, d. i. Sonnenstäubchen, betitelt, worin vieles in tiefsinnigster Weise auf die alte Lichtreligion Persiens zurückweist.

Außerordentlich groß ist der Reichtum der späteren persischen Litteratur an Fabel-, Märchen- und Novellensammlungen. Auszuzeichnen sind die Anwari soheili, d. i. die kanopischen Lichter, Hosein Wais' berühmte persische Bearbeitung der Fabeln Bidpais, in welcher der berühmte weltschmerzlich-nihilistische Satz steht:

> „Hast einer Welt Besitz du dir gewonnen,
> Sei nicht erfreut darüber — es ist nichts!
> Und ist dir einer Welt Besitz zerronnen,
> Sei nicht im Leid darüber — es ist nichts!
> Vorüber gehen Schmerzen sowie Wonnen,
> Geh an der Welt vorüber — es ist nichts!“;

dann der Nagaristan, d. i. Bildersaal, um das Jahr 1360 von Dschuwaini verfaßt; ferner Baktijarname, d. i. Buch vom Prinzen Baktija, und endlich Tutiname, d. i. das Papageienbuch (deutsch von Iken, erläutert von Kosegarten 1822), in welchem ein Papagei die Hauptrolle spielt und dessen Inhalt dieser ist: Eine schöne junge Frau verliebt sich in Abwesenheit ihres Gemahls in einen von ungefähr erblickten Fremden. Durch eine Zwischenperson wird ausgemacht, es sei weniger gefährlich, ihn aufzusuchen, als ihn zu sich einzuladen. Nun putzt sie sich auf das schönste, will aber doch den Schritt nicht ganz auf ihre Gefahr thun und fragt bei einbrechender Nacht

den dämonisch weisen Hauspapagei um Rat. Der Papagei erdenkt nun die List, durch anziehende, möglichst weitläufig ausgesponnene Erzählungen die Liebeskranke bis zum Morgen hinzuhalten. Dies wiederholt sich alle Nacht, und man erkennt hieran die Favoritform der Orientalen, wodurch sie ihre grenzenlosen Märchen in eine Art von Zusammenhang zu bringen suchten. Ins 18. Jahrhundert fallen die märchenhaft-novellistischen Bearbeitungen der Sagen von Hatim Ben Ubaid Ben Said durch Ferid Ghafer Khan — ein für die Kenntnis morgenländischen Zauber- und Feenwesens wichtiges Werk — und von dem Räuber und Minstrel Kurroglu (die Abenteuer und Gesänge Kurroglus, deutsch nach der englischen Version von Wolff 1843).

Das Drama geht bei den Persern wie bei den Arabern leer aus und zwar aus denselben Gründen, die ich oben angegeben. Doch muß erwähnt werden, daß in Persien alljährlich die traurige Geschichte vom Tode Hassans und Husseins, der Söhne Alis, mit großem Gepränge in der Art unserer mittelalterlichen Mysterien- und Mirakelspiele dramatisch aufgeführt wird.[51]) Auch sollen den Berichten neuerer Reisenden zufolge in der Gegenwart bei den Persern tragikomische Farcen und Gauklerspiele aufgekommen sein, die man als rohe Anfänge der dramatischen Kunst bezeichnen könnte.

Das Feld der Geschichte wurde von den persischen Gelehrten fleißig angebaut, seit Dewletschah (um 1487) durch seine Biographien persischer Dichter den Grund zur historischen Darstellung gelegt hatte. (Sein Werk besitzen wir teilweise in einer deutschen Übertragung von J. A. Vullers, 1831.) El Balami, Dschuwaini, Wassaf, Kaswini und andere werden als Chronisten und Historiker erwähnt, allein es ist von ihren Werken, mit Ausnahme der Geschichte der Seldschukiden von Mirchond (persisch und deutsch von Vullers, 1838), bis jetzt erst weniges unter uns bekannt geworden.

Türkei.

Hier können wir uns sehr kurz fassen. Zwar hat es Hammer (in der Vorrede seiner Geschichte der osmanischen Dichtkunst, 1836, 4 Bde.) übel vermerkt, daß die Litterarhistoriker bisher die türkische Litteratur so kurz abfertigten, und hat zugleich durch sein von erstaunlichem Fleiße, von einer unermüdlichen Begeisterung für den Orient neues Zeugnis gebendes Werk über die türkische Poesie zu beweisen gesucht, daß es sich wohl der Mühe lohnte, hier genauer nachzusehen. Allein durch den Satz: „Der wesentliche Grundzug der osmanischen Poesie ist nur eine knechtische Nachahmung der persischen und arabischen, durch keinen eigentümlichen Charakter ausgezeichnet" — welchen er in der Vorrede seines Werkes ausspricht, überhebt er uns der unersprießlichen Mühe, hier ausführlicher zu sein. Er hat über 2200 osmanische Dichter und Dichterinnen Bericht erstattet und seine Darstellung durch Proben erläutert, allein die gewissenhafteste Lesung seines Buches kann nur Langeweile und Überdruß bereiten. Es ist so gar unerquicklich, immer nur einen breitgeschlagenen Abklatsch schon dagewesener Gedanken, Gefühle, Wendungen, Bilder und Geschichten vor sich zu haben. Zu einem günstigeren Gesamturteil über die türkische Litteratur vermag auch Murad Effendi nicht zu gelangen in seinem Aufsatz Der ottomanische Parnaß (gedruckt in Unsere Zeit, 1876, Heft 5).

Am eigentümlichsten offenbarte sich der seldschuckisch-türkische Geist noch in seinen ersten Äußerungen, in kurzen Sprüchen und Strophen, wie sie von alten Volksängern erfunden und verbreitet wurden, oder in den Überbleibseln ihrer ältesten Sprachdenkmale, von denen besonders eine Sammlung türkischer Distichen, welche der persische Dichter Weled seinem Rebabname einverleibt hat, merkwürdig ist.

Diez in seinen Denkwürdigkeiten von Asien und Hammer in seinem Morgenländischen Kleeblatt haben uns einige Proben solcher Sprüche und Strophen gegeben, z. B.:

Reden ist Silber, Schweigen ist Gold.
Nur Erde füllt das gierige Auge.
Verkaufe nicht den Vogel in der Luft.
Ein Grüß dich Gott! ist besser als tausend
Behüt dich Gott!
Der Fremde hat keine Freunde.

Thue das Gute, wirf es ins Meer;
Weiß es der Fisch nicht, weiß es der Herr.
Das Pferd gehört dem, der es reitet,
Das Schwert dem, der es führt mit Kraft,
Die Herrschaft dem, der sie erbeutet,
Das Mädchen dem, der es beschlaft.

Die litterarische Kultur der Osmanen begann jedoch erst, als sie sich in ihren Eroberungen festgesetzt und Zeit und Muße hatten, das Leben auch mit geistigen Genüssen zu verschönern. Die Glanzperiode ihrer Litteratur, die, wir wiederholen es, stets nur eine Abschattung der arabischen und persischen ist, fällt in die Regierungszeit Solimans II., in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts also. Den unübersehbaren Reigen der türkischen „Dichter" eröffnet Aaschik († 1332), welcher die Mystik Dschelaleddin Rumis und Weleds in seine Sprache übertrug. Ihm folgte Achmed Daji († 1412), nach persischen Quellen die Geschichte Iskanders mit mystischer Färbung behandelnd, sodann Sati († 1546), der Panegyriker und wohlbestallte Hofpsalmist, und Lamii († 1531), einer der fruchtbarsten osmanischen Poeten, Bearbeiter der romantischen Geschichten des Orients und Nachahmer Nisamis. Sein Zeitgenosse Baki († 1600, Diwan, übersetzt von Hammer) überflügelte seinen Vorgänger Nedschati († 1598) an lyrischem Ruhm und gilt als der größte Lyriker der Türken. Hammer nennt viel zu panegyrisch Baki nach Mutanabbi und Hafis den drittgrößten lyrischen Dichter des Orients. Seine Gedichte sind fast durchweg Oden zum Lobe des Sultans, sehr pompös und sehr langweilig. Nach ihm zeichnete sich noch aus der kecke Satiriker Nefii (um eines seiner Spottgedichte willen 1635 ermordet), der Lyriker Wehbi († 1636), der Lehrdichter Nabi († 1712) und der Allegoriker Ghalib († 1795). — Unter den türkischen Stämmen Innerasiens thaten sich hauptsächtich die Özbegen hervor, die erobernd bis ans Kaspische Meer vordrangen. Der Prinz Mohammed Salih besang in einem Heldengedicht von 76 Gesängen, freilich meist in gereimter Prosa, die Thaten des Özbegenfürsten Scheibani Chan aus dem 15. und 16. Jahrhundert (herausgegeben und übersetzt von Herman Vambery 1885).

Im Jahre 1854 hat ein türkischer Gelehrter, Fetin Effendi, zu Konstantinopel eine Art moderner Litteraturgeschichte der Osmanen herausgegeben, Lebensbeschreibungen von neueren und neuesten türkischen Poeten nebst Proben aus ihren Werken. Aber eine Zukunftshoffnung für die türkische Litteratur ist aus dem Buche nicht zu entnehmen, wohl dagegen manches ebenso charakteristische als ergötzliche Beispiel von der grenzenlosen Selbstgefälligkeit der türkischen Dichterlinge, die wahrlich im Selbstlob alle Plateniden der Welt turmhoch überragen. So lautet ein Ghasel des 1858 verstorbenen Großvezier Mustafa Reschid Pascha folgendermaßen:

„Mein Schreibrohr richtet den Geist des Redekranken auf,
Mein Schreibrohr stärkt die Schwachen wie Jesus;
Dem nach dem Tropfen des Überflusses dürstenden Redner
Ist mein Schreibrohr gleichsam eine Quelle der göttlichen Offenbarung.
Die goldene Dachrinne der Beredsamkeit fängt an zu fließen,
Sobald mein Schreibrohr an die Kaaba der Rhetorik aufgehängt wird.
Wenn man es an das königliche Haupt des Nachdenkens legt, ist es an seinem Platze;
Mein Schreibrohr ist ein Paradiesvogel in den drei höchsten Wissenschaften.
Wenn ich auf unbetretenen Wegen unbedachtsam wandle, was es auch sei,
Mein Schreibrohr ist gleichsam ein Stab in der Hand zur Besiegung der Feinde.
Reschid, ist es vielleicht ein Zuckerrohr in dem Ägypten der Beredsamkeit?
Sieh, mein Schreibrohr ist von vollendeter Süßigkeit."

In der bombastischen sogenannten Effendisprache, einer Mischung von Türkisch, Arabisch und Persisch unter Einflüssen abendländischer Bildung, sind gehalten die Hiksajas, von volkstümlichem Inhalte, wie z. B. das beliebte Buch des Aaschik Garib, darin ein fahrender Sänger den Verlust der Heimat und der Geliebten beklagt; ferner die Scharki, Lieder, bei Abendunterhaltungen von zunftmäßigen Sängern zur Geige und Guitarre vorgetragen. Die Effendisprache soll neuestens der Volkssprache wieder etwas weichen. In dieser erzählen sich die Frauen die Mesels, Märchen mit Stoffen aus Morgen- und Abendland, und in ihr erklingen die meist ungeschriebenen, aber sich fort und fort erhaltenden Volkslieder, von denen eines hier stehe (nach Grünfeld, Anatol. Volkslieder, Leipzig 1888):

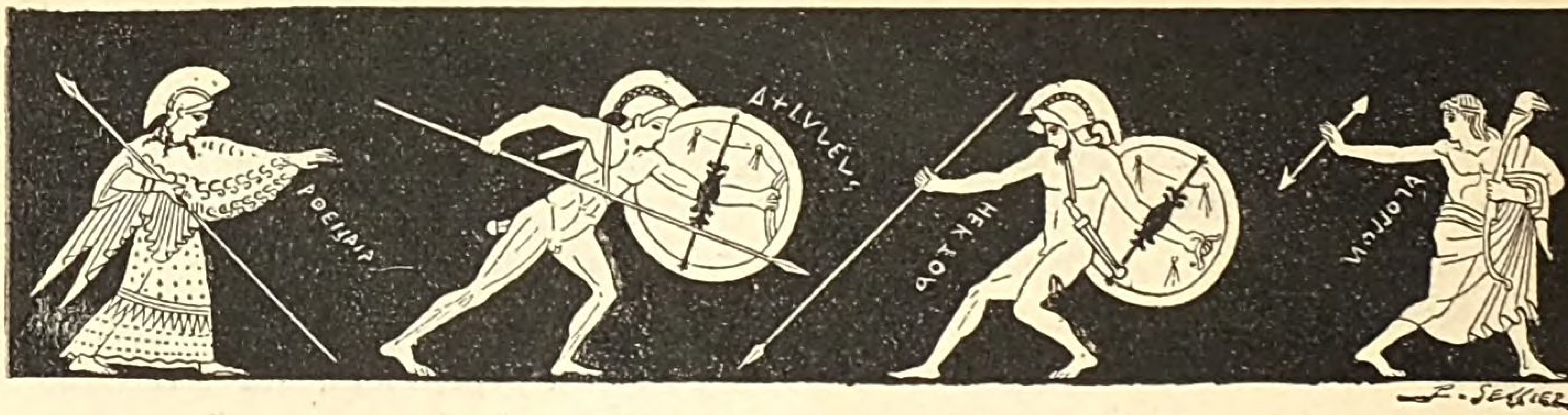
„Deiner blauen Augen Thränen
Haben mir das Herz betaut,
Als mit festgepreßten Zähnen
Ich ins Antlitz dir geschaut.
Asli, was hast du gethan?! —

Nimmer kann den Schlaf ich finden,
Seit ich weinend dich gesehn,
Seit — ein Spiel von Abendwinden —
Deine Locken ich sah wehn.
Asli, was hast du gethan?!"

Als Muster schöner Prosa wird aufgestellt das Humajunname, d. i. Kaiserbuch, die türkische Bearbeitung der Fabeln Bidpais von Ali-Wasi († 1543), der für den glänzendsten Prosaiker der Osmanen gilt. Die ausführlichste aller Darstellungen orientalischer Romantik besitzen die Türken in dem Suleimanname von Firdusi dem Langen, welchen 70 Bände starken Riesenroman Hammer (Geschichte der osmanischen Dichtkunst I, S. 25) ein sowohl durch seinen Umfang als seinen Gehalt höchst merkwürdiges und eigentümliches Erzeugnis türkischer Phantasie nennt (Auszüge davon finden sich verdeutscht in Hammers „Rosenöl", 1813). Sodann hat die türkische Litteratur auch eine nicht geringe Anzahl von solchen Dichtungen in Prosa aufzuweisen, welche Tropfen von Geschichte in Eimern von buntester Phantastik auflösen und deren Verfasser meist unbekannt sind. Ein türkischer Volksroman, aus dem 14. oder 15. Jahrhundert stammend, sind Die Fahrten des Sajjid Batthal (übers. v. H. Ethé 1871). An die ursprünglichen Sitze der Türken in der Nachbarschaft von China mahnt das noch jetzt unter ihnen einheimische, als Surrogat für das Drama dienende chinesische Schattenspiel. Die stereotypen Charaktere desselben sind der Hopa, ein Beamter und eingebildeter Stutzer, der Hadschi Aiwat, ein Überstudierter, der immer mit persischen Versen um sich wirft, der Karagiöz, ein possenreißerischer Schuft, der Karadschübsche, ein buckeliger Hanswurst, und die Tudu, eine messalinische Dirne. Die unflätigen Possen dieser Sippschaft werden selbst in den Harems höchlich beklatscht und machen selten der Darstellung edlerer Stoffe Platz. — Ob die geschichtlichen Werke der Türken,

deren eine bedeutende Anzahl genannt wird, für die Geschichtskunde eine wirklich erhebliche Ausbeute gewähren werden, muß der erst noch zu erwartenden näheren Bekanntschaft mit denselben zur Entscheidung vorbehalten bleiben. Weil aber die türkische Historik sich wohl schwerlich über die Fläche der übrigen orientalischen erhebt, so dürfte die von ihr zu hoffende geschichtliche Ausbeute keine beträchtliche sein. Wenn schließlich die Frage an uns herantritt: Ist die Regeneration des osmanischen Reiches eine Möglichkeit? so kann dieselbe auf Grund der bisher gemachten Erfahrungen nur verneinend beantwortet werden. Das Problem der „türkischen Reform", worüber so viel geredet, geschrieben und verhandelt worden, ist Problem geblieben. Wie in politischer, so auch in kultureller Beziehung. Weder die vielen vorgeblichen, noch die wenigen aufrichtigen „Reformtürken" haben weder fachwissenschaftlich noch nationallitterarisch Nennenswertes geleistet. Das gesamte türkische Staatswesen lottert, genau angesehen, in den alten, ausgefahrenen, schmutzigen Geleisen weiter, d. h. dem Untergange zu. Nur Wunder können es retten und verjüngen. Sobald aber eine Nation ihre Hoffnung auf Wunder, d. h. auf Unmögliches stellen muß, ist sie fertig und verloren.

Bevor nun unsere Betrachtung den Orient verläßt, falle noch ein kurzer Streifblick auf jene Völker, die den Türken verwandt oder benachbart, um den Kaukasus wohnen und zum Teil Sprachen sprechen, deren Zugehörigkeit noch nicht festgestellt ist. Die Tataren zwar besitzen keine eigentliche Litteratur. In Schiras und Karabagh erlernen ihre Volkssänger schulmäßig die Dichterei und besingen besonders bei Festen zu einer Art Mandoline (Ssas) als Ssasanderen die sinnliche Liebe, angesehener als Aschuchen zur Geige die edlere Minne, oft in lehrhaftem Tone. Bei den Tscherkessen haben nach dem Siege des Islam die Mollahs die volksmäßige, von Hoch und Niedrig geschätzte Liederdichtung der Gekoko nach und nach zurückgedrängt. Die Gekoko priesen den Heldenmut in Schlachten und sangen das Lob der gefallenen Kämpfer. Unter den Armeniern leben aus dem achtzehnten Jahrhundert noch fort die Volkslieder des Sajat-Nowa, Asbar und anderer. Eine eigentliche Litteratur aber haben neben frischen, kräftigen Voklsliedern die Georgier aufzuweisen, und zwar nicht nur auf kirchlich-religiösem Gebiete, sondern auch in weltlicher Kunstlyrik und Epik. In jener machte sich einen Namen Nino Orbeliani, in dieser der ältere Epiker Rustonveli mit seinem Werke Der Mann im Tigerfell (übersetzt von Arthur Leist), und Katharina Gabaschwili als Erzählerin.



Kampf zwischen Achilles und Hektor. Antikes Vasenbild zur Ilias.

Zweiter Abschnitt.

Hellas und Rom.

Hellas.

Hinter uns liegt der alte Orient, wo so vieles unser Staunen, unsere Bewunderung erregen mußte, während doch im Grunde nur weniges uns eine herzliche Teilnahme abzugewinnen vermochte, und wir betreten jetzt ein Land, bei dessen Namen schon, nach dem treffenden Ausdruck eines großen deutschen Denkers, es dem gebildeten Menschen, vorab dem Deutschen, heimatlich zu Mute wird. Denn Hellas war das Land der Freiheit, des Humanismus, der Schönheit. Selbstverständlich ist dieser Satz, wenigstens was „Freiheit" und „Humanismus" angeht, cum grano salis, d. h. im antiken Sinne zu nehmen, nicht im modernen. Denn unsere neuzeitlichen, auf den Vorstellungen von „Menschenrechten" und „Menschenpflichten" fußenden Begriffe „Freiheit" und „Humanität" waren der hellenischen Demokratie, deren breite Grundlage ja die Sklaverei abgab, ganz fremd. In Hellas erreichte die Menschheit den höchsten Blütegrad, welchen die Lebensbedingungen des Altertums überhaupt zuließen; hier war es dem menschlichen Organismus gegönnt, harmonisch sich zu entwickeln und den glücklichen Versuch zu machen, gleichsam das ganze Leben künstlerisch zu gestalten.[52])

Es bedarf wohl kaum der Erinnerung, daß auch unter den Bewohnern der vorzugsweise als die „antike" bezeichneten Welt die Entwickelung der Kultur eine langsame und stufenweise gewesen, wie sie es überall und allezeit war und ist; ebenso, daß die nationalstolze Selbstberühmung der Hellenen, ihre Bildung nur sich selbst zu verdanken zu haben, als ungeschichtlich abgewiesen werden muß. Die antiken Völker, Griechen und Italiker, sind Sprößlinge der arischen Rasse, der indogermanischen Völkerfamilie. Ihre älteste Zivilisation mußte demnach eine gemeinsame Grundlage mit der indogermanischen haben. Hierfür liefert, abgesehen von allem anderen, schon die vergleichende Sprachen- und Religionenkunde die unwidersprechlichsten Beweise. Die Anfänge und

der Verlauf der Bildungsgeschichte von Hellas zeigen jedem, der überhaupt sehen kann und will, daß die griechische Kultur vom Morgenlande her, von den Ägyptern, den Semiten, den Persern sehr bedeutende Einwirkungen erfahren habe. Allerdings wirkten diese orientalischen Einflüsse auf die Hellenen bei weitem nicht so übermächtig, wie später die griechischen auf die Römer gewirkt haben. Denn der hellenische Genius besaß Ursprünglichkeit und Kraft genug, seinem eigenen Wesen gemäß das vom Orient her Empfangene umzubilden und ganz eigenartig weiterzugestalten.

Vor allem bestätigt und verdeutlicht das ein vergleichender Blick auf die religiösen Anschauungen und Übungen der Orientalen und der Hellenen. Die finsteren, verneinenden, lebensfeindlichen Vorstellungen, welche in verschiedenen morgenländischen Götterdiensten zu grausamem, blutdürstigem Wahnwitz ausschlugen, fanden in den Griechen entschiedene Bekämpfer. Auch sie zwar waren anfänglich, wie ihre Göttersage deutlich bezeugt, jenem asiatischen Gottesdienste zugethan, welcher die Mütter zwang, ihre Kinder dem Baal-Moloch auf die rotglühenden Erzarme zu legen; allein frühzeitig emanzipierten sie sich von diesem religiösen Greuel, schafften ihren Moloch-Kronos ab und setzten an dessen Stelle einen Kreis von Göttern und Genien, welcher „die wahrhaft göttlichen Ideen und Charaktere des Natürlichen und Menschlichen enthielt".

Die Religion, anderwärts so oft nur ein Dienst des Todes, war in Griechenland wahrhaft ein Kultus des Lebens, welcher unaufhörlich predigte, daß die Erde die Heimat des Menschen sei. Aus dem Bewußtsein dieser Wahrheit entsprang die licht- und maßvolle Sicherheit der Griechen im Leben und in der Kunst. Indem sie sich ihre Götter nur als körperlich und geistig vollkommenere Menschen vorstellten, lernten sie die Menschennatur achten und als den höchsten Vorwurf künstlerischer Thätigkeit ansehen. Der Mensch war ihnen Anfangs- und Ausgangspunkt, wie der Religion, so auch der Kunst. Am Menschlichen hielt sie fest, und diese weise Selbstbeschränkung erzeugte jenes p l a s t i s c h e Kunstideal, das alle Schönheit in dem menschlichen Organismus findet und aufzeigt und der grenzen- und bodenlosen Phantastik des Orients jene klassische Bestimmtheit und Ruhe entgegengesetzt, die mit den einfachsten Mitteln die höchste Wirkung erreicht und in e i n e Statue der Aphrodite alle Wunder der Schönheit, in e i n Trauerspiel des Sophokles alle erhabenen, innigen und furchtbaren Regungen der Menschenbrust bannt. Der Mensch wird nie seine Natur überwinden, aber er begreife, erhöhe, verkläre sie. In dieser Erkenntnis und in der praktischen Bethätigung derselben liegt das offenbare Geheimnis der antiken, d. h. hellenischen Weltanschauung. Während der Morgenländer fortwährend ins Übernatürliche, d. h. ins Unnatürliche, hineinstrebte, war und blieb dem Griechen die Natur und insbesondere die Menschennatur erstes und letztes Gesetz: daher im Orient mystischer Quietismus und politische Sklaverei, in Hellas dagegen menschlich-heiterer Schönheitsdienst in Leben und Religion und demokratische Freiheit im Staate. Diese Gegensätze erscheinen auch in den beiderseitigen Formen der künstlerischen, namentlich der poetischen Äußerung. Bei den Orientalen ein unaufhaltsames Zerfließen ins Unfaßbare, Nebelhafte, bei den Griechen ein stetes, besonnenes Streben nach plastischer Rundung; dort riesenhafte Umrisse bei Vernachlässigung der Details, hier gewissenhafteste Vollendung des Einzelnen wie des Ganzen. Dem klaren, maßvollen, in sich einigen Geiste der Hellenen entspricht die gehaltene, harmonische, durchsichtige Form, die sich dem Inhalt anschmiegt, wie das nasse Gewand dem Körper einer badenden Schönen.

Zur Erwerbung und Klärung dieses Geistes, zur Erringung und Entwickelung dieser Form, also zur Aneignung der möglichst schönen Harmonie des geistigen und körperlichen Lebens, welche den Hellenen eigen war, haben verschiedene glückliche Umstände zusammengewirkt. Der sonst so häufig lebensfeindliche, hier aber lebenfördernde Einfluß der Religion wurde schon berührt. Diesem zunächst sind die vorteilhaften klimatischen Verhältnisse von Hellas zu erwähnen, das mit seiner heiteren, klaren Luft und seinem sonnigen Himmel den fortwährenden Aufenthalt im Freien gestattet, während das an drei Seiten flutende Meer einerseits die Hitze mäßigt und so die Erschlaffung verhindert, andererseits zu all der kräftigenden und erhebenden Thätigkeit einladet, welche die Seefahrt mit sich bringt. Die Bodenbeschaffenheit des von zahlreichen Gebirgszügen im Innern vielfach abgegrenzten Landes unterstützte den Hang der Hellenen, innerhalb der verschiedenen Gebiete die individuellen Eigentümlichkeiten der Volksstämme kräftig herauszubilden, und beförderte auf naturgemäßestem Wege die Gründung und Befestigung zahlreicher kleiner Staaten, welche dann in der Ausbildung freier Gemeinwesen rühmlich wetteiferten.

Bande hellenischer Nationaleinheit waren vornehmlich die nationalen Heiligtümer, unter denen der orakelspendende Tempel des pythischen Gottes zu Delphi hervorragte, sodann die glorreichen Nationalfeste (zu Olympia, bei Delphi, zu Nemea und auf dem Isthmus von Korinth), bei welchen die Sieger in den körperlichen und geistigen Wettkämpfen angesichts von ganz Hellas bekränzt wurden, was für die höchste Ehre galt, die ein Hellene erreichen konnte. In diesen Wettkämpfen feierte die durchaus künstlerische, durchweg auf das Schöne, also auch Gute, abzielende Erziehungsweise dieses Künstlervolkes, das nicht nur dem Geiste, sondern auch dem Leibe sein Recht in würdigster Art widerfahren ließ, ihren höchsten Triumph, während unsere künstliche Erziehung ihr Wesen nur allzu oft in ein Vollpfropfen des in einem vernachlässigten Körper versiechenden Geistes mit eitlem Wissen setzt und der jugendlich aufstrebenden Seele das Ideal antiken Menschentums nur zeigt, um sie dann durch den Gegensatz des Polizeistaates desto grausamer niederzudrücken.

Auch die Sprache verband die einzelnen griechischen Völker zu einer Nation, allein in ihr zeigte sich ebenfalls der Hang zur möglichst freien Individualisierung der verschiedenen Stammgenossenschaften, und die verschiedenen Dialekte spiegeln daher die Stammeseigentümlichkeiten scharf und entschieden ab. Die griechische Ursprache schied sich zuerst in den äolischen und in den ionischen Dialekt, jener scharf und rauhkörnig wie die Äußerung ursprünglichen Volkslebens, dieser weich und geschmeidig als das Organ eines bereits gesitteten, geistig thätigen Stammes; aus dem äolischen entwickelte sich später der dorische Dialekt, und auf der Basis des ionischen erhob sich der attische, die eigentliche Kultursprache der alten Welt. Über den Wohllaut, die Biegsamkeit, den Reichtum der griechischen Sprache, sowie über ihre auf der Bestimmtheit des Accents und Silbenwertes beruhende Eigentümlichkeit des dichterischen Ausdrucks brauchen wir uns hier nicht des breiteren auszulassen, wohl aber sei darauf hingedeutet, wie sie ihren kunstvollen, harmonischen Bau hauptsächlich dem glücklichen Umstand verdankte, daß sie schon in sehr frühen Zeiten mit Gesang und Tanz verbunden war, welches Bündnis dann in den Chorälen der griechischen Lyriker und in den Chören des attischen Dramas seine höchste Weihe erlangte.

Die vorhomerische (orphische) Zeit.

Die Anfänge der griechischen Kultur hat man in jenen mythischen Urzeiten zu suchen, in welchen sich die historischen Erinnerungen aller Völker verlieren. Daß ein so geistvolles Volk sich schon so frühe der Wildheit entwöhnte, ist natürlich, und daß die Thaten einer werdenden Gesittung baldigst in den begeisterten Worten begabter Stammgenossen einen dichterischen Widerhall fanden, darf ohne Bedenken angenommen werden. Ohne Zweifel erwachte unter den Griechen die dichterische Äußerung schon frühzeitig und zwar, wie allenthalben, zuvörderst in der unmittelbaren Ausströmung der Volksgefühle, in der Form des Volksliedes. Es gab also in frühester Zeit



Orpheus, umgeben von Zuhörern. (Griechische Darstellung.)

Freude- und Klagelieder, wozu sich gottesdienstliche Hymnen gesellten. Daß sich der Weiterbildung dieser dichterischen Grundformen bald berufsmäßige Sänger annahmen, lag in der Natur der Sache. Dagegen ermangeln die speziellen Angaben über Dichter und poetische Leistungen in diesen ältesten Zeiten aller historischen Begründung, und wenn mit Cicero (Brutus 18) zugegeben werden muß, daß schon vor Homer Dichter gelebt, da ja dieser selber solche erwähne (den Thamyris, den Phemios und den Demodokos), wenn ferner bei den Alten Linos, Amphion, Olenos, Eumolpos, Melampos, Pamphos, Philammon, Musäos der ältere und Orpheus mit Bestimmtheit als vorhomerische Dichter genannt werden, so mag man die halb priesterliche, halb dichterische Thätigkeit hervorragender Geister der mythischen Zeit immerhin an die Namen dieser Männer knüpfen, allein eine bestimmte Vorstellung ihres Schaffens läßt sich aus diesen nebelhaften Überlieferungen nicht gewinnen.

Den Orpheus haben die Griechen auch mit ihrer Heldensage in Verbindung gebracht, indem sie ihn die Argonautenfahrt mitmachen lassen, und diesen Namen hat die begeisterte Teilnahme der Hellenen an den Musenkünsten überhaupt mit den sinnigsten Fabeln umgeben. Der Zauber seiner Leier soll die unbelebte Natur zum Tanze verlockt,

der Klang seiner Lieder wilde Bestien gezähmt haben. Orpheus erscheint übrigens in der Vorstellung der späteren Zeit wesentlich als der erste Verkündiger der religiösen Geheimlehre, die aus Thrakien nach Hellas gekommen zu sein scheint und bekanntlich fortwährend neben der volkstümlichen Götterlehre existierte. So kam es, daß im ganzen Altertum alles Mysteriöse und Dunkle an diesem Namen und der seinem Besitzer zugeschriebenen orakelmäßigen Hymnenpoesie einen Rückhalt hatte. Die dem Orpheus angeeigneten Dichtungen und Fragmente (Hymnen, ein episches Gedicht Argonautika, ein mystisch-didaktisches Gedicht über die geheimen Kräfte der Steine, ein Fragment über die Bedeutung der Erdbeben) sind Machwerke einer weit späteren Zeit; ebenso die unter dem Aushängeschild des (älteren) Musäos vorhandenen Bruchstücke. Die Überlieferungen von diesen Dichtern und Sehern sind mit den griechischen Kunstsagen von Dädalus und Smilis, wie mit den Sagen von den weissagenden Sibyllen etwa auf eine Stufe zu setzen und werden wohl stets als unbestimmte Begriffe der unter mancherlei Kämpfen sich gestaltenden Kulturanfänge hinter dem trüben Schleier, welcher auf der mythischen Vorzeit liegt, hervorblicken.

Das Epos.

Das heroische Zeitalter der Geschichte von Hellas schloß ab mit dem trojanischen Krieg und seinen Nachspielen. Alles, was Griechenland an jugendlicher Heldenkraft, mannhafter Gewandtheit und altersgrauer Weisheit Großes besaß, vereinigte sich um die Mauern von Ilion, um in zehnjährigem Kampfe den höchsten Glanz des Heldentums zu entfalten. Alle früheren sagenhaften Unternehmungen der griechischen Heroenwelt mußten vor diesem Kampf auf Leben und Tod, den Achäer und Troer kämpften, weit zurückstehen, und naturgemäß bemächtigte sich die vorgeschrittenere dichterische Äußerung des achäisch-troischen Sagenkreises, um die Helden und Thaten desselben in Liedern fortzupflanzen, welche besonders unter den kleinasiatischen Hellenen, die vermöge mannigfacher klimatischer Begünstigungen ihren europäischen Stammgenossen in der Kultur vorangeeilt waren, die empfänglichste Hörerschaft fanden.

Es gilt deshalb auch für ausgemacht, daß unter den kleinasiatischen Hellenen, noch genauer bezeichnet unter den Joniern, das nationale Heldengedicht (Epos, ἔπος von ἔπω, eigentlich Wort, Rede, Sprache, dann Gesang, Gedicht, Orakelspruch, speziell Heldengedicht) von den Thaten und Schicksalen der Achäer und Troer und von den Irrfahrten des Odysseus entstanden sei. „Wie in keinem andern Lande und unter keinem andern Geschlechte,“ sagt Jakobs, „verfolgte in Hellas die Menschheit den natürlichen Gang ihrer Entwickelung. Als ein heiteres Kind erwachte sie unter dem weichen Himmel Joniens. Hier erfreute sie sich des mühelosen Daseins bei schönen Festen und in feierlichen Zusammenkünften, voll Empfänglichkeit, froher Lebenslust, unschuldiger Neugier und kindlichen Glaubens. Der Außenwelt hingegeben und allem, was durch Neuheit, Schönheit und Größe an sich zog, geneigt, horchten sie hier vornehmlich auf die Geschichte der Männer und Helden, deren Thaten, Abenteuer und Irren die Vorwelt mit Ruhm und, wenn sie in Liedern widerklangen, die Brust der Hörer mit Entzücken erfüllten. So ergriffen hier die Dichter zuerst jene Heldensagen als den günstigsten Stoff, und aus der Sage erwuchs allmählich das epische Gedicht. Die Erzählung war, wie es der Jugendsinn der Zeit und des hörenden Volkes heischte, sinnlich,

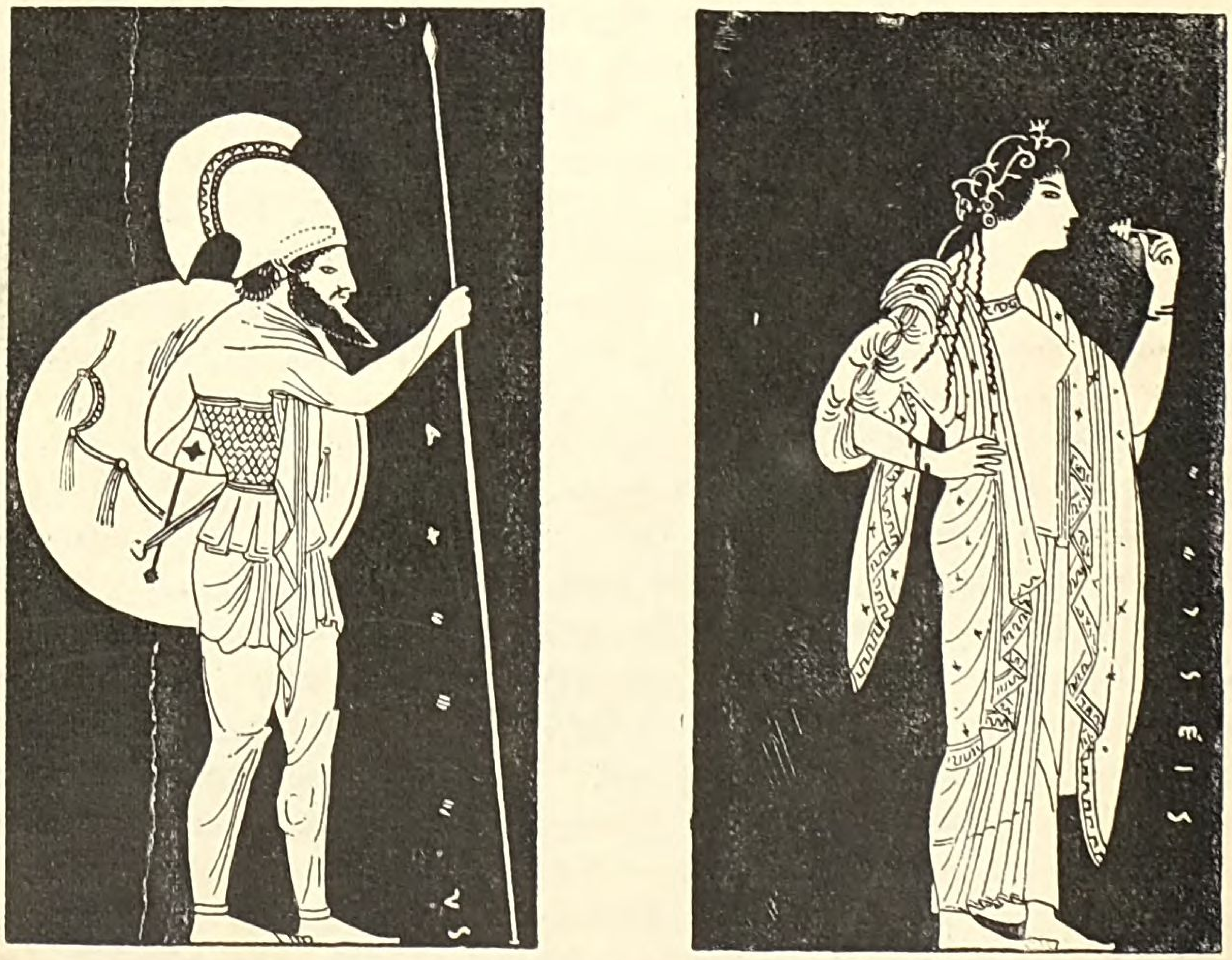
gehaltvoll, mannigfaltig und ausführlich. Daß sich die That in dem Liede spiegle, daß jede Gestalt klar und lebendig hervortrete, daß auch in dem einzelnen Teil das Ganze sich kundthue, daß, mit einem Worte, die herrliche Heldenwelt sich in voller Würde und heiterem poetischem Glanze bewege, das war das natürliche Streben des epischen Dichters, wie eines jeden, in dessen frischer und kräftiger Phantasie ein beseelter Stoff zur Mitteilung sich drängt. Diesem Streben entsprach die ionische Mundart vollkommen."

Das Angeführte enthält die wertvollsten Fingerzeige über die Entstehung und Weiterbildung des epischen Gesanges; denn ein recitierender Gesang war der Vortrag der aus den volkstümlichen Sängerschulen, die sich sowohl im europäischen als im asiatischen Griechenland schon frühzeitig gebildet hatten, hervorgehenden Rhapsoden (ῥαψῳδοί), welche, an die Stelle der priesterlichen Sänger der sogenannten orphischen Zeit getreten, die dichterische Rede aus mystischen Vorstellungen heraus und mitten in das heitere, schöne Helden- und Volksleben verpflanzten, von Ort zu Ort wanderten und als überall willkommene Gäste die Thaten der Heroen teilnehmenden Hörerkreisen verkündigten.[53]) Lieblingsstoff dieser Sänger blieb der an dem tragischen Geschick Ilions haftende Sagenkreis, dessen Inhalt den fernsten Geschlechtern der Zukunft überliefert worden ist in ewig junger Form, in der Form der homerischen Gesänge. Diese epische Dichtung, welche, „wie es der Jugendsinn der Zeit und des hörenden Volkes verlangte, sinnlich-anschaulich, objektiv, mannigfaltig und ausführlich sein mußte", schuf sich eine entsprechende Form in dem Hexameter (Sechsfüßler), dessen festgefugter und doch wechselvoller Rhythmus „zum Kampf des heroischen Lieds unermüdlich sich gürtet".

Die homerischen Gesänge bilden zwei große Epen, die Ilias (Ἰλιάς) und die Odyssee (Ὀδύσσεια), beide von den späteren Textordnern in je 24 Gesänge oder Bücher eingeteilt. Aristoteles, der älteste große Poetiker und Ästhetiker, hat den Unterschied zwischen den beiden Dichtungen so bestimmt: „Die Ilias gehört der einfachen und pathetischen, die Odyssee der durch Schicksalswechsel und Wiedererkennung verwickelten und ethischen Gattung an." Mit anderen Worten: die Ilias ist mehr heroisch, die Odyssee mehr romantisch. Die Ilias umfaßt einen kurzen Zeitraum aus dem zehnten Jahre der Belagerung von Ilios oder Troja durch die Achäer (Griechen). Sie hebt an mit dem zwischen Agamemnon und Achilleus um der kriegsgefangenen Tochter des Brises willen entbrannten Zwist und schließt mit der Leichenfeier des von Achilleus erschlagenen Hektor. Diese beiden Helden, Hektor der Troer und Achilleus der Achäer, sind die beiden Angelpunkte des Gedichtes. Man kann dasselbe ohne Zwang in zwei Hauptteile zerlegen. Der erste (Ges. 1—15) schildert das siegreiche Vorgehen der Troer gegen die Belagerer und die Leiden der letzteren, der zweite (Ges. 16—24) enthält die Verherrlichung des Achilleus, welcher, nachdem sein Busenfreund Patroklos von Hektor erschlagen worden, durch die Blutracheвollstreckung an diesem dem ganzen Kampfe die entscheidende Wendung giebt. Die Odyssee sodann erzählt die abenteuervolle Rückfahrt des „vielgewandten" Odysseus von dem zerstörten Troja nach seiner Heimatinsel Ithaka und die durch den Heimgekehrten an den übermütigen Freiern seiner treuen Gattin Penelopeia vollzogene Rache.

Das Gedicht hat vor der Ilias die größere Einheit des Planes voraus und gewinnt durch die Herbeiziehung des Seelebens in den Kreis seiner Schilderungen ein bedeutsames Element der Schönheit mehr. Weniger mit den homerischen Gesängen Vertraute sind

etwa auf folgende vortretende Glanzstellen aufmerksam zu machen: in der Ilias die Volksversammlung (G. 1, V. 1—483), Hektor und Andromache (G. 6, V. 369—502), die Erstürmung des achäischen Lagers (G. 12, V. 195—471), Zeus und Hera (G. 14, V. 153—361), der Tod des Patroklos (G. 16, V. 683—866), der Schild des Achilleus (G. 18, V. 369—617), der Kampf der Götter (G. 21, V. 205—519), Priamos bei Achilleus (G. 24, V. 469); in der Odyssee die Episode von der Nausikaa (G. 6, G. 7, V. 1—17, G. 8, V. 56—79), Ares und Aphrodite (G. 8, V. 221—366), Odysseus in der Unterwelt (G. 11, V. 152—640), Odysseus' Landung auf Ithaka (G. 13,



Achill und Briseïs. Nach einem griechischen Vasenbild.

V. 1—125), Odysseus und sein Sohn Telemachos (G. 16, V. 1—219), Odysseus als Bettler in seinem Palast (G. 17, V. 204—359), die Rache an den Freiern (G. 22, V. 297—501) und die Wiedervereinigung des Helden mit der Penelope (G. 24, V. 469 fg.).

Das Altertum schrieb die Urheberschaft der Ilias und der Odyssee mit Einmut dem Homeros zu und setzte die Lebenszeit des Dichters in das Jahr 1000 oder 900 v. Chr. Freilich, die Persönlichkeit Homers war schon den Alten eine sagenhafte.

Bergk hat in seiner griechischen Litteraturgeschichte (I, 440 fg.) die Frage: „Homer eine historische Persönlichkeit?" einer neuen und gründlichen Untersuchung unterzogen und ist geneigt, an diese Persönlichkeit zu glauben. Warum es überhaupt keinen alten Sänger dieses Namens gegeben haben könnte und sollte, ist unerfindlich. Immerhin, unanfechtbare historische Beweise für die Existenz Homers sind nicht vorhanden.

Man wußte ja nicht mit auch nur einiger Bestimmtheit anzugeben, wo und wie er gelebt habe. Sieben und mehr Städte und Inseln stritten sich um die Ehre, den

göttlichen Sänger geboren zu haben, und die Sage machte ihn zu einem blinden Bettler. Smyrna oder Chios dürften am meisten zu dem Anspruch berechtigt sein, für die Heimat Homers zu gelten. Dem Streit um diese Ehre hat ein Epigramm der griechischen Anthologie, welches ich zu verdeutschen versuche, also eine allerliebste Wendung gegeben:

„Wohl erzeugten dich nicht die reizenden Auen von Smyrna,
Noch auch Kolophons Stern, göttlicher Vater Homer!
Nicht ist Vaterland dir das schöne Chios noch Kypros,
Nicht Ägypten und nicht felsigen Ithakas Strand;
Argos gebar dich nicht und nicht das hohe Mykenä,
Auch entsproßtest du nicht Kekrops' geheiligter Stadt.
Denn nicht irdischen Stamms bist du, — es sandten die Musen
Dich vom Himmel, die Lust jeglicher Zeiten zu sein."

Der Name Homeros (hergeleitet von ὁμοῦ zusammen und ἀρεῖν fügen) scheint indessen darauf hinzudeuten, daß er mehr als ein Inbegriff der epischen Poesie, als ein Gattungsname für das Epos, denn als eine Personenbezeichnung angesehen werden könne, und es wurden bereits in der alexandrinischen Periode vereinzelte Zweifel bezugs der einheitlichen Komposition der homerischen Gesänge laut. In neuerer Zeit hat dann der große deutsche Philologe F. A. Wolf diese Zweifel bekanntlich in ein förmliches System gebracht. Wolf behauptete die allmähliche Zusammenfügung der Ilias und der Odyssee aus einzelnen Rhapsodien zu einem Ganzen, indem er die innere Scheidung dieser Gedichte in ungleichartige Teile, die Abweichungen des Tons und der Sprache, endlich weiter die Unmöglichkeit nachzuweisen suchte, daß zu einer Zeit, wo die Schreibkunst noch nicht existierte und Gesänge demnach nur durch mündliche Überlieferung festgehalten werden konnten, ein einzelner Dichter den Plan so umfangreicher Dichtungen hätte fassen und ausführen können. Wolfs Ansicht gab Veranlassung zu einer lebhaften, bis jetzt zu keinem allgemein anerkannten Resultate gelangten Kontroverse; denn auch Ottfried Müller erledigte dieselbe keineswegs, wenn er gegenüber der negativen Kritik Wolfs affirmativ meinte: „Falls die Vollendung der Ilias und Odyssee als ein zu ungeheures Werk für das Leben eines einzigen Menschen erscheinen sollte, so können wir vielleicht zu der Annahme unsere Zuflucht nehmen: Homer, nachdem er in der Fülle seiner Jugendkraft die Ilias gesungen, habe in seinem Greisenalter irgend einem eingeweihten Schüler den Plan der Odyssee, der schon lange in seiner Seele gelegen, mitgeteilt und ihm denselben zu freier Ausführung überlassen." Damit wäre nur die intellektuelle Urheberschaft Homers bezüglich der Odyssee, die durch größere Einheit des Planes und deutliche Spuren einer vorgeschritteneren Zivilisation entschieden auf spätere Entstehung hinweist, gerettet, und die Konsequenzen dieser Ansicht müßten notwendig zu der die Einheit der Komposition der homerischen Gedichte überhaupt leugnenden Kritik Wolfs zurückführen.

Löbell hat in den Erläuterungen zum ersten Band seiner Weltgeschichte in Umrissen und Ausführungen S. 600 zuerst die Ansicht veröffentlicht, welche Ritschl über den Stufengang der Ausbildung des homerischen Epos aufgestellt hatte. Dieser Stufengang wäre folgender:

1. Periode. Existenz einiger Heldenlieder von kleinerem Umfange, gleich vom trojanischen Krieg an, den sie besingen, erst unter den Achäern im Mutterlande, dann in den kleinasiatischen Kolonien. 2. Periode, etwa 900—800 v. Chr. Unverfälschter Gesang Homers und der Homeriden ohne Schrift mit der Aussprache des Digamma. Aus einer reichen Fülle epischer Einzellieder wählt der hervorragende Geist Homers eine Anzahl, verschmilzt sie mit

eigenen und verknüpft sie kunstgemäß zu einem Ganzen, in welchem sich alles auf einen Mittelpunkt, der eine sittliche Idee enthält, bezieht. Es ist ein Verdienst, welches weit über eine bloße Zusammenstellung hinausliegt; es ist die erste Schöpfung eines großen organischen Ganzen. So entsteht der Umkreis der echten Ilias und der echten Odyssee, welche in den geschlossenen Schulen fortgepflanzt werden, während daneben auch die einzelnen Lieder, aus denen sie entstanden waren, fortgesungen wurden. 3. Periode, 800—700 v. Chr. Vortrag der homerischen Gedichte noch immer ohne Schrift, aber mit allmählichem Verschwinden des Digamma, und Vereinzelung der Gesänge durch Rhapsodik, indem das Rhapsodieren nicht mehr bloß Eigentum der Homeriden ist. Zugleich Erweiterung der Gedichte durch Einschaltungen. 4. Periode, 700—600 v. Chr. a) Erste Aufzeichnung homerischer Gesänge im älteren Alphabet ohne Digamma (denn die alexandrinischen Gelehrten fanden keine Spur mehr davon); daneben weitere Vereinzelung der Gesänge durch Rhapsoden aber ohne daß



Odysseus tritt vor Nausikaa. Antikes Vasengemälde.

diese ihre eigene dichterische Thätigkeit dabei fortsetzten, welche zur Zeit des Peisistratos nicht mehr stattgefunden haben kann, da dieser die homerischen Gedichte als etwas Altes vorfindet. b) Sammlung einzelner Teile zu größeren Einheiten. Daneben noch mündlicher Vortrag, beliebige Vereinzelung und Verknüpfung, aber Sorge (durch Solon) für Nichtverfälschung durch Fixierung des Überlieferten in geschriebenen Exemplaren einzelner Gesänge, die immer häufiger werden. 5. Periode, 600—200 v. Chr. Der Fälschung, der Vereinzelung, der beliebigen Verknüpfung wird zugleich ein Ziel gesetzt durch des Peisistratos schriftlich fixierte Anordnung des Ursprünglichen, soweit es wieder zu gewinnen war; daneben durch Hipparchs geordnete Einrichtung zusammenhängender mündlicher Vortrag noch lange hin, aber Vervielfältigung der schriftlichen Exemplare des ganzen Homer; erste gelehrte Behandlung durch Liebhaber, Umsetzung in das neue Alphabet. 6. Periode. Die Thätigkeit der alexandrinischen Kritiker.

Der Verlauf der homerischen Streitfrage findet sich in erschöpfender Weise dargelegt bei Bernhardy (Ausg. von 1867, 2. Tl., 1. Abtlg., Gesch. und Kritik der hom. Gesänge, S. 93 fg.). Wolf war bekanntlich im Jahre 1795 mit seinen Prolegomena zu Homer hervorgetreten, die in der gelehrten Welt wie eine platzende Bombe wirkten. (Vgl. Volkmann, Gesch. und Kritik der Wolfschen Prolegomena.) Das Resultat seiner kritischen Untersuchungen war dieses: „Homer konnte nicht Verfasser der ganzen Ilias und der ganzen Odyssee sein; unser Homer aber ist ein Aggregat der verschiedenen Baustücke, wozu Jahrhunderte beigesteuert hatten, bevor Künstler einer vorgerückten Zeit darin Ordnung und maßvollen Zusammenhang stifteten. Solche tilgten die Spuren der rhapsodischen Zerrissenheit bis auf manchen widerstrebenden Anwuchs und mit Ausnahme der Schlußgesänge; zuletzt schloß

Peisistratos diesen Kreis, als er die Sammlung der Rhapsodien überarbeitet und bündig gefügt durch die Schrift fixierte. Der Name Homer und sein Wirken gilt daher als Kollektiv oder Symbol jener vielen geheimen Werkmeister, überhaupt als Ausdruck des episch gestimmten und einmütig an einer gemeinsamen Aufgabe wirkenden ionischen Stammes."

Den weiteren Gang der Sache zeichnet dann Bernhardy so: „Die geschichtlichen Überlieferungen, die Grundlagen unserer Kenntnis vom Beginn und Verlauf der geschriebenen Sammlung (der homerischen Gesänge) hat Nitsch auf festen Boden gestellt; der Begriff von Homer als dem Stifter des künstlerischen Epos, der zuerst von der Stufe kleiner Heldendichtung zum Organismus und sittlichen Grundgedanken eines epischen Gedichtes fortschritt oder die Muster eines zusammenhängenden Cyklus gab, ist seit Welcker in ein helles Licht gesetzt worden; endlich verbreiten sich über einen ausgedehnten Raum die sehr ungleichen Versuche der Forscher, welche den Bau dieser Epen kritisch zerlegen. Hermann ging ihnen mit dem Gedanken voran, daß Interpolationen oder Beiträge der Nachdichter in der Ilias sich nachweisen lassen; andere suchten mit formalen Gründen die Verschiedenheit beider Epen in Güte der Arbeit und im Sprachschatz darzuthun. Eine nicht kleine Partei folgte der Ansicht von Lachmann, daß zwei Drittel der Ilias aus unähnlichen und nicht für denselben Plan gedichteten Liedern zusammengefügt seien. Nach und neben einander haben unsere Zeitgenossen beigetragen, den durch Wolf errungenen wissenschaftlichen Standpunkt im ganzen Umfange der homerischen Poesie zu bewähren, indem sie den alten Bestand vom jüngeren Nachwuchs methodisch sondern. Ein Rückschritt zur gemeinen veralteten Ansicht derer, welche mit Verachtung der sogenannten Hypothese so wenig den werdenden Homer als den gewordenen begreifen wollen, ist in der deutschen Philologie unmöglich geworden." [54])

Soviel ist gewiß, daß Ionien samt den kleinasiatischen Inseln allen Anzeichen nach die Heimat der homerischen Gesänge. Aber gewiß ist auch, daß die Ansicht, welche in Betreff der Persönlichkeit und des Wirkens von Homer bis zur Zeit Alexanders des Großen in der antiken Welt gäng und gäbe war, angesichts der Ergebnisse moderner Forschung sich nicht mehr halten läßt. Wenigstens bei weitem nicht mehr in ihrem ganzen Umfang. Allerdings ist der Eindruck der beiden homerischen Epen im Ganzen und Großen so, daß uns aus beiden ein und derselbe Geist anweht. Allein eine Betrachtung des Einzelnen nötigt uns doch die unabweisbare Überzeugung auf, daß manches vom Meister nur im Umriß Angedeutete von seiner Schüler kunstgeübten Händen weiter ausgeführt, manche Episode auch von Minderberufenen eingewebt, da und dort auch wohl ein mit dem Ganzen nicht sehr harmonierender Seitenflügel an den Prachtbau angefügt worden sein müsse. Als dann endlich durch die Fürsorge der Peisistratiden im 6. Jahrhundert v. Chr. die homerischen Gesänge schriftlich fixiert wurden, ist ihnen offenbar noch eine geschickt überarbeitende Hand zu gute gekommen. Worauf aber der unvergleichliche und ewigfrische Reiz dieser Heldendichtungen beruht, das ist die wundersam naive Anschauung und Auffassung, die echt epische Vergegenständlichung von Leben und Sage. In diesen Epen, der schönsten Jugendblüte menschlicher Kultur, waltet ein Zauber des rein Menschlichen, welchen nur zwei moderne Dichter, Shakespeare und Goethe, in ihren glücklichsten Momenten wieder erreicht haben. Schön sagte Heeren: „Aus einer Brust, die rein menschlich fühlte, flossen Homers Gesänge; darum strömten sie und werden strömen in jede Brust, die rein menschlich fühlt." Da ist alles, was Rührendes und Großes, Schönes und Erschütterndes in den Menschengeschicken sich findet, mit entzückender Naturwahrheit dargelegt. Auf die heiligsten Gefühle, auf Gatten- und Kindesliebe, auf das Bewußtsein der Familie, auf Vaterlandsstolz und Ruhmesdrang sind diese ewigen Lieder gegründet. Und auf eines ist noch besonders aufmerksam zu machen, auf

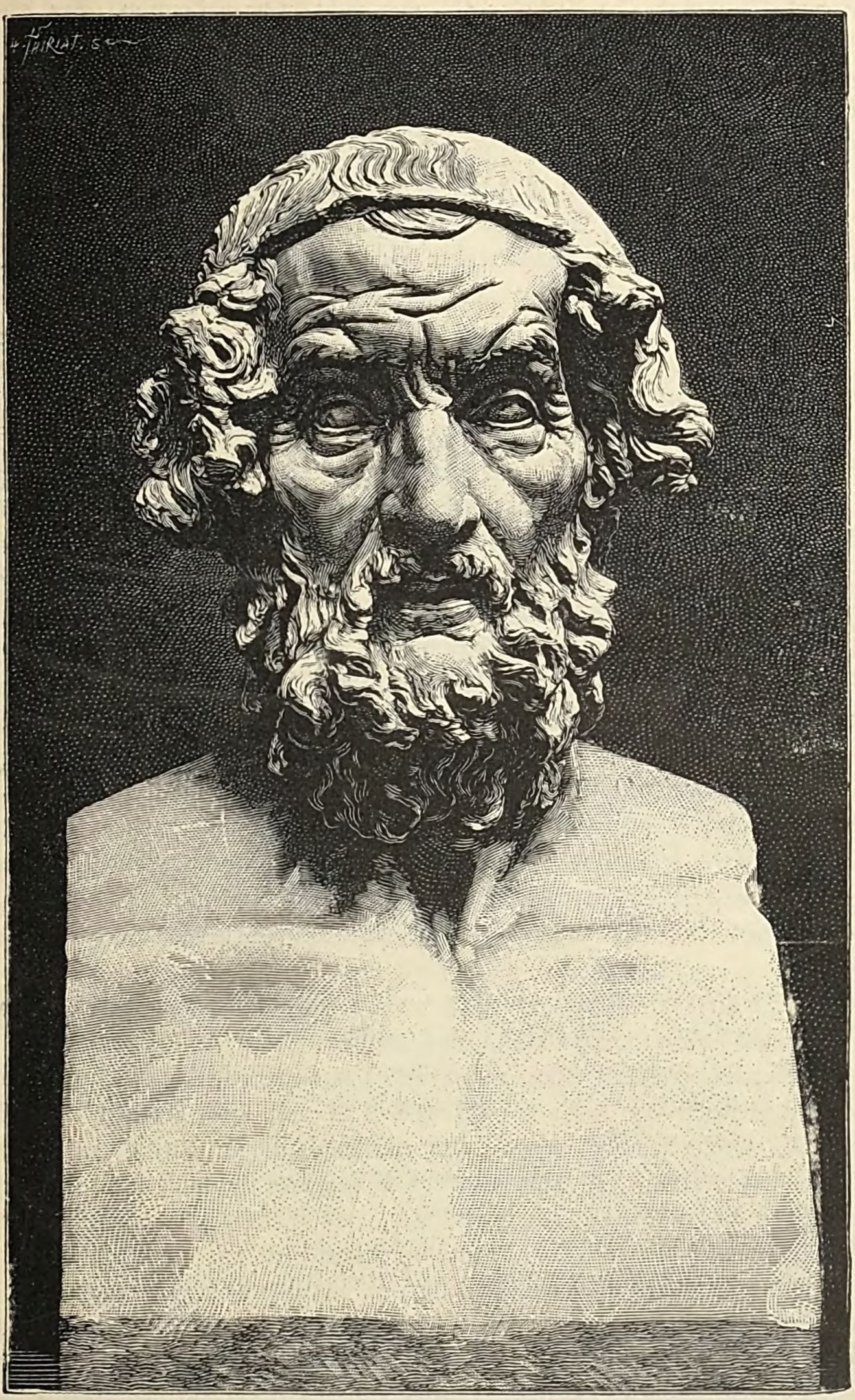
die Schönheit und Würde der homerischen Frauen. Andromache, Nausikaa und Penelopeia werden ihren Platz im innersten Heiligtum der Poesie behaupten, so lang eine menschliche Kultur existiert.

Was Moses den Kindern Israel, Manu den Indern, Zarathustra den Persern, das war Homer den Hellenen. Nicht allein den unversieglichen Jungbrunnen der Dichtung sahen und ehrten sie in ihm, sondern auch und ebenso sehr den Kulturheros. Er war ihnen der Bringer der Sitte, der Bildner der Religion, der Träger der Offenbarung. Denn Homer ist ganz wesentlich ein religiöser Dichter, im hellenischen Sinne natürlich, d. h. er ist der Prophet der rein menschlichen Weltanschauung, der Verkündiger der „Religion der Schönheit". Bei ihm ist alles vermenschlicht, der Himmel steigt zur Erde herab und der Olymp widerspiegelt in seinen wunderbar schönen Gestalten nur die Ideale menschlicher Typen. Die Götter verlassen ihre ätherischen Wohnungen, mischen sich unter die Sterblichen, teilen die Lust und das Weh derselben, nehmen für und wider Partei. Alles in Natur und Menschenleben ist von einem Hauche pantheistischer Kraft durchdrungen. Die Welt der Götter und die der Menschen, Heroen und Frauen, Fürsten und Völker, die belebte und die unbelebte Natur sind unter dem Gesichtspunkte des ungetrübten, unentzweiten Menschentums aufgefaßt. Das machte den Homer zum Lehrer des antiken Weltalters, das sicherte und sichert ihm eine Wirksamkeit, welche nur mit der menschlichen Zivilisation selbst erlöschen wird. Wie seine Gesänge seinem Volke das Buch der Bücher, die hellenische Bibel waren, so anerkannte das ganze Altertum in ihm den Ur- und Universaldichter, von dem gesagt und gesungen war:

„Ist Homeros ein Gott, mit Göttern dann werd' er verehret;
Und wenn keiner ist, so werd' er ein Gott doch erachtet!"

Wir besitzen unter Homers Namen auch noch eine Reihe von (vierunddreißig) Hymnen und das episch-parodische Gedicht Batrachomyomachia (Βατραχομυομαχία, Froschmäusekrieg). Die Hymnen sind Weihungsgebete an verschiedene Gottheiten und wahrscheinlich von den Erben der poetischen Hinterlassenschaft Homers, von den Homeriden, einer die homerischen Gesänge pflegenden, erweiternden und verbreitenden Rhapsoden-Schule oder Familie gedichtet, als mit episch-mythologischen Elementen versetzte Vorgesänge (προοίμια) zu längeren epischen Vorträgen. Die Batrachomyomachie ist eine frostige Parodie des homerischen Heldengesangs, ein Machwerk des alexandrinischen Zeitalters. Ebenso ein anderes parodisches Gedicht, Margites, dessen Abfassung jedoch früher fällt. Für homerisch galt den Alten auch das Bettlerlied Eiresiones.

Mit den homerischen Gesängen stand im Zusammenhange der epische Kyklos (κύκλος, Liederkreis), welcher, von verschiedenen Dichtern, den Kyklikern, herrührend, solche Sagen und Thaten, welche Homer nur beiläufig erwähnt hatte, in größeren epischen Dichtungen ausführte, die „wie Sterne um die homerische Sonne sich bewegten". Von dieser Sonne entlehnten die kyklischen Sänger Licht und Feuer, und von ihr gingen zahlreiche Strahlen über das ganze Gebiet der hellenischen Heldensage aus. Die Rhapsodik war bald zu einem integrierenden Teil des griechischen Volkslebens geworden, und die wandernden Rhapsoden mußten bei den verschiedenen Stämmen den naturgemäßen Wunsch erwecken, auch ihre lokalen Heroen der Verklärung durch den epischen Gesang teilhaft zu sehen. Diesem Wunsche wurde reichliche Befriedigung gewährt, und zu größeren Dichtungen schlossen sich, neben der Bearbeitung anderer Sagenkreise, besonders die Lieder von den Thaten des Herakles und von dem Kriege der Argiver gegen Theben zu



Homer. Nach der Marmorbüste im Museum zu Neapel.

großen Epen zusammen. Das ganze Altertum hindurch haben sowohl griechische als römische Dichter und Künstler aus den Werken der Kykliker als aus einer sehr reichen Fundgrube geschöpft; allein diese Werke selbst sind uns, wenige Fragmente ausgenommen,

verloren, und die Anzahl ihrer Urheber läßt sich nicht mehr bestimmen. Am häufigsten werden bei den Alten als kyklische Dichter genannt: Eumelos, Arktinos, Lesches, Karkinos, Peisandros, Panyasis, Kreophylos, Kinäthon, Prodikos, Diphilos, Pythostratos, Antimachos, Epimenides, Stasinos, Agias, Eugamon, Chörilos. Aus der Reihe dieser Dichter wurden indessen, neben Homer und Hesiod, von den alexandrinischen Kritikern nur Peisandros, Panyasis und Antimachos in den Kanon der klassischen Epiker aufgenommen.[55]) Die gelehrte Nachblüte, welche das hellenische Epos in der alexandrinischen Periode erlebte, wird unten kurz berührt werden.

Didaktik.

Anders als unter dem Himmel Joniens äußerte sich die Musenkunst in der böotischen Sängerschule, als deren Meister Hesiodos aus Askra genannt wird. Hesiods Existenz, die ins 9. Jahrhundert v. Chr. gesetzt wird, ist zwar weit weniger sagenhaft als die des Homeros; allein die an den homerischen Gesängen geübte Kritik läßt sich in vollstem Maße auch auf die hesiodischen ausdehnen. Drei Dichtungen werden dem Hesiod zugeschrieben: 1) Werke und Tage (ἔργα καὶ ἡμέραι), 2) Die Theogonie (θεογονία) und 3) der Schild des Herakles (ἀσπὶς Ἡρακλέους). Das letztere ist entschieden unecht, ein späterer epischer Versuch im Tone Homers. Die Theogonie,[56]) eine Darstellung der Kämpfe des jüngeren mit dem älteren Göttergeschlecht, hat ihre Bedeutung darin, daß in ihr die Sichtung und Klärung der theogonischen und kosmogonischen Überlieferungen der orphischen Vorzeit, sowie die künstlerische Organisation einer Mythologie angestrebt ist. Dieser Vorwurf war ein zu dichterischer, als daß es dem Werke an großartigen Einzelnheiten und glänzenden Schilderungen fehlen konnte; allein ein rein episches Dichten, eine homerisch naive Auffassung und Objektivierung darf man hier nicht erwarten. Die Reflexion, die Absichtlichkeit macht sich bald leiser, bald lauter bemerkbar und dadurch entsteht eine Mischung von epischer und didaktischer Poesie.

Noch entschiedener ist dies der Fall in dem eigentlichen Hauptwerke Hesiods, in den „Werken und Tagen" (828 Verse), einer ethischen Dichtung, in welcher eine durchdachte, ins Einzelne gehende Lebens- und Hausordnung aufgestellt wird, wobei es sogar an satirischen Seitenhieben, z. B. auf Könige und Frauen, nicht mangelt. Die Sprache Hesiods ist die weiche ionische, obzwar mit Anklängen an die dorische Mundart, und seine Darstellung unstreitig voll Anmut, allein die gottvolle Unbefangenheit und Heiterkeit der homerischen Gesänge fehlt den hesiodischen. Es schlägt in diesen häufig ein verdrießlicher, griesgrämiger Ton vor, der, zusammengehalten mit dem Resultat der hesiodischen Weisheit, daß die Arbeit und der davon abhängende Erwerb die wahre Bedeutung des Menschendaseins ausmache, Zeugnis ablegt, das goldene Zeitalter, d. h. das sorglose Jugendalter der Menschheit, sei zur Zeit der Entstehung dieser Gesänge schon unwiederbringlich dahingewesen. Hesiod vermittelt entschieden den Übergang von der Heldendichtung zur Lehrdichtung, und seine Werke und Tage können ungezwungen an die Spitze der griechischen Didaktik gestellt werden.[57])

Man teilt diese gewöhnlich ab in die gnomische, die philosophische und die wissenschaftliche Didaktik. Die Gnomen (γνῶμαι), kurze Lebensmaximen, wurden auf die sogenannten sieben Weisen Griechenlands zurückgeführt und später durch den berühmten

Athener Solon (594 v. Chr.), durch Theognis aus Megara (547 v. Chr.) und durch Phokylides aus Milet zur gnomischen Elegie ausgebildet.

Merkwürdig ist, daß die elegische Spruchweisheit des Theognis einen vollständig entwickelten Pessimismus darlegt. Am wuchtigsten ist dieser ausgesprochen in den Distichen:

„Gar nicht sein, das wäre den Erdegebornen das Beste,
Und niemals zu erschaun Helios' sengenden Strahl;
Aber gezeugt, baldmöglichst zu ziehn durch des Aides Thore
Und still liegen, den Staub über sich mächtig gehäuft."

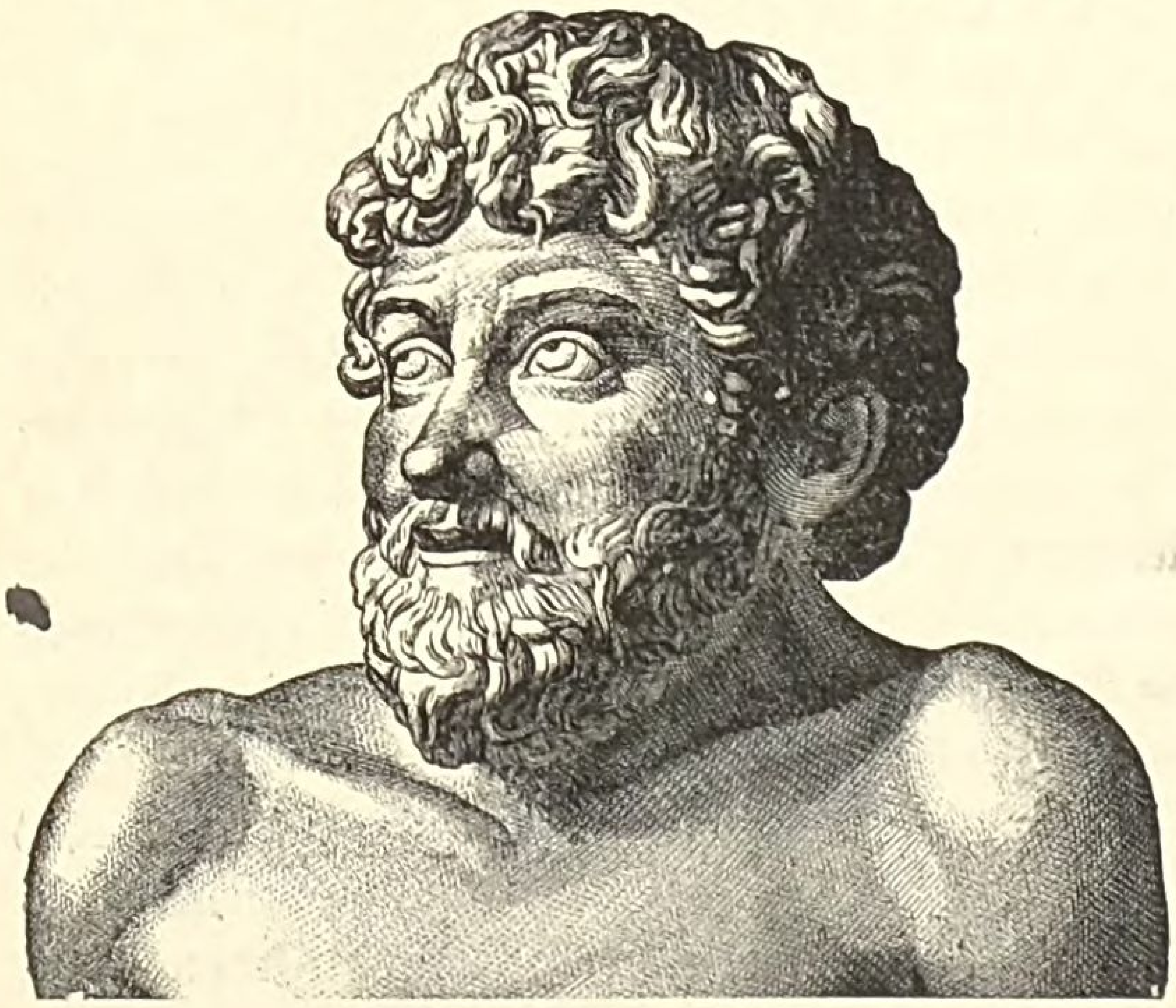
Sehr wahrscheinlich schwebte dieser Kernspruch dem Sophokles vor, als er in seinem Ödipus in Kolonos den Chor (V. 1225 fg.) sagen ließ:

„Nie zu schauen des Lebens Licht,
Ist der erste, der höchste Wunsch;
Und der nächste: sobald man lebt,
Eilig zu gehen, woher man gekommen."

Zur Gnomik sind auch zu rechnen die goldenen Sprüche (χρυσᾶ ἔπη) des Pythagoras, welche aber nicht von diesem berühmten Philosophen, sondern von einem späteren Pythagoräer herrühren. In der pythagoräischen und eleatischen Philosophenschule blühte das philosophische Lehrgedicht, in welchem sich Xenophanes aus Kolophon (527 v. Chr.), Parmenides aus Elea (460 v. Chr.) und Empedokles aus Agrigent (461—411 v. Chr.) auszeichneten; ihre Werke sind jedoch bis auf einige Bruchstücke untergegangen. Die eigentliche Fachdidaktik, als in welcher es sich um den Vortrag eines besonderen Zweiges der Wissenschaft handelte, konnte erst im alexandrinischen Zeitalter ihre Ausbildung finden, wo dann Aratos aus Soli in Kilikien (um 272 v. Chr.) ein astronomisches Lehrgedicht (φαινόμενα καὶ διοσημεῖα) schrieb, welches besonders bei den Römern in Ansehen stand, und Nikandros aus Kolophon, Eratosthenes aus Kyrene, Manetho aus Diospolis u. a. Gegenstände der Medizin, der Astrologie und der Geographie lehrdichterisch abhandelten.

Einen sehr wichtigen Zweig trieb der Stamm der Lehrdichtung in der äsopischen Fabel. Inwiefern die Fabel der Hellenen (ἀπόλογος, αἶνος) mit dem Fabelwesen des alten Orients zusammenhängt, ist noch nicht genügend nachgewiesen worden und braucht man auch keinen solchen Zusammenhang anzunehmen, wenigstens keinen unmittelbaren. Die ältesten Dichter, wie Homer und Hesiod, bedienten sich bereits der Fabelform, und es kann diese also wohl als ein einheimisches Gewächs des griechischen Bodens angesehen werden. Der Sage nach verdankt die Fabel ihre Ausbildung dem aus Phrygien stammenden Sklaven Äsopos, der um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. gelebt haben soll und der für das Altertum so ziemlich das war, was für uns Tyll Eulenspiegel ist, ein Typus gutmütiger Schelmerei und schalkhafter Moral. Sein Name scheint dann ein Gattungsname für die Fabeldichtung geworden zu sein. Von Sokrates wird in Platons Phädon erzählt, daß er im Kerker äsopische Fabeln, die bis dahin nur mündlich fortgepflanzt wurden, in Verse gebracht habe, was dann auch andere thaten, so daß 300 v. Chr. Demetrios Phalereus eine Sammlung äsopischer Fabeln veranstalten konnte. Zur Zeit des Kaisers Augustus lieferte Babrios eine umfassende Bearbeitung äsopischer Fabeln in choliambischen Versen, und von da ab erfuhren dieselben zahlreiche Umarbeitungen in Versen und Prosa, wurden frühzeitig in die Schulen eingeführt und sind seither unter allen gebildeten Nationen einheimisch geworden.

Auch die satirische Richtung, welche sich schon frühe in der hellenischen Poesie fühlbar machte, läßt sich ohne Zwang der Didaktik beiordnen. Die dichterische Form der Satire war der Jambos (jambische Vers, hergeleitet von ἰάπτειν, werfen, schleudern), so genannt, weil mittels desselben Spott und Tadel gegen die betreffende Person gleichsam geschleudert wurden. Spottlust war ein hervorstechender Charakterzug des heiteren Griechenvolkes, so daß sich sogar eigene Witz- und Spottfeste in seinem Kultus vorfanden, und das Altherkömmliche dichterischer Verhöhnung der Laster, Schwächen und Lächerlichkeiten der Menschen wird schon durch die Zurückführung der jambischen Versart auf die Mythologie bezeugt, indem eine Zofe der Demeter, Jambe geheißen, welche den Kummer der Göttin über ihre geraubte Tochter Persephone durch allerlei Scherz und Firlefanz zu zerstreuen suchte, dieser Versart den Namen gegeben haben soll.



Äsop. Marmorbüste in der Villa Albani, Rom.

Satirischer Hauptdichter war Archilochos von Paros (etwa zwischen 678 und 629 v. Chr.), ein hochbegabter, auch in der Fabel und Lyrik ausgezeichneter Mann, der von den Alten an Genie und Popularität nur dem Homer nachgesetzt wurde. Die außerordentliche Wirksamkeit seiner Satire deutet die Sage von Lykambes und seiner Tochter Neobule an, welche, von den Jamben des von ihnen beleidigten Dichters getroffen, sich aus Verzweiflung erhängten.

Geibel hat seinem klassischen Liederbuch (2. A. 32—33) die Verdeutschung von zwei der wenigen auf uns gekommenen Bruchstücke archilochischer Jamben einverleibt, welche von der Art und Manier dieses Dichters eine ziemlich deutliche Vorstellung geben:

„Viel versteht der Fuchs, der Igel eines nur, doch frommt es ihm:
Daß er, sich zusammenrollend, auf den Feind die Stacheln kehrt.
Also lernt' ich selbst im Leben eine Kunst, die mir genügt:
Jedem, der mir Übels anthat, zahl' ich schweres Übel heim."

„Herz, o Herz, von ungefügen Kümmernissen schwer gebeugt,
Auf! und jenen, die dich hassen, wirf entgegen kühn die Brust
Und auf deiner Feinde Lanzen schreite selbstvertrauend zu!
Aber wenn du Sieg errungen, jauchze laut nicht vor der Welt,
Noch zu Hause schmerzgebrochen jammere, wenn du unterlagst,
Sondern freue dich im Glücke, gräme dich im Mißgeschick
Nicht zu sehr und sei des Wandels, der die Welt beherrscht, gedenk."

Neben Archilochos standen besonders Simonides aus Amorgos (670), ein bitterer Verhöhner des schönen Geschlechts, und Hipponax (540), mit welchem gewöhnlich Ananios zusammen genannt wird, als Satiriker in Ansehen. Hipponax soll auch der Erfinder der epischen Parodie gewesen sein, welche der homerischen Heroenwelt eine

witzige Auffassung derselben zur Seite stellte. Dieses parodistische Element fand eine Erweiterung in den Sillen (σίλλοι), die zwar auch gegen die gnomische Weisheit sich richteten, jedoch hauptsächlich die homerische Mythologie zum Gegenstand ihres Spottes machten. Hegemon, Hippys, Marton, Euböos, Böotos, Sopater, Pigres (dem die Batrachomyomachie zugeschrieben wird), Xenophanes aus Kolophon und Timon aus Phlius werden als Parodisten und Sillographen erwähnt.

Lyrik.

Von der Lyra, d. h. von dem mit der Lyra begleiteten Gesang, trägt diese dichterische Gattung den Namen. Sie muß in unzertrennlicher Verbindung mit der Musik gedacht werden, und wenn musikalischer Vortrag schon beim Epos der Hellenen als wesentlich erscheint, so müssen wir uns noch mehr ihre Lyrik durchaus als eine gesungene, nicht für das Auge geschriebene, sondern für die Ohren eines lauschenden Hörerkreises berechnete vorstellen. So erhalten auch die lyrischen Rhythmen, welche jetzt so tot auf dem Papiere stehen, eine ganz andere Bedeutung, und nur wer sich zu diesen Strophen die Musik zu denken weiß, kann sich von der Kraft und Anmut der lyrischen Maße der Alten einen Begriff machen.[58]) Die ungemeine musikalische Empfänglichkeit der Griechen deuten die Mythen von dem Leierspiel eines Amphion und Orpheus an, und auch spätere Sagen und Geschichten zeigen, in wie hohen Ehren die Leier- oder, was eins und dasselbe, die Liederkundigen, die Lyriker, gelebt haben. Die außerordentliche Blütenfülle, zu welcher die griechische Lyrik gedieh und von welcher uns leider, mit Ausnahme der pindarischen Hymnen, nur wenige kostbare Überreste gerettet wurden, erklärt sich also leicht.

Die Hervorbildung der Lyrik aus der Epik läßt am deutlichsten die Elegie (ἔλεγος) erkennen. Zu dem ernsten Hexameter des Epos gesellte sich hier der mildernde Pentameter. Über die Ableitung des Wortes Elegie sind verschiedene Meinungen im Schwange, doch scheint es ausgemacht, daß damit ursprünglich ein Trauergesang bezeichnet ward. Die Elegie der Alten umfaßte jedoch ein weit größeres Gebiet als die Elegie im modernen Sinne, wo ihre Bezeichnung als Form der Klage, des Schmerzes und der Wehmut stereotyp geworden. Die Alten kannten verschiedene Arten des elegischen Gesanges und zwar 1) die politisch-kriegerische Elegie, deren vornehmste Repräsentanten Kallinos aus Ephesus (um 710 v. Chr.) und Tyrtäos aus Attika (um 684) waren; 2) die gnomische Elegie, durch Solon angebahnt, durch Euenos aus Paros, Theognis aus Megara und Kritias aus Athen weitergebildet; 3) die erotische Elegie, durch Mimnermos (595 v. Chr.) eingeführt, durch Philetas aus Kos, Hermesianax aus Kolophon, Phanokles, Kallimachos und die Dichterin Möro oder Myro erweitert; 4) die Trauerelegie (Threnodie), geschaffen durch den Iambographen Archilochos, zur höchsten Entwickelung gebracht durch Simonides aus Keos (geb. 556, gest. 468 v. Chr., als der erste griechische Poet zu bezeichnen, welcher für seine Dichtungen Honorar bezog); endlich 5) die symposische Elegie, zum Preise der Weinfreude gesungen von Archilochos, Anakreon, Theognis, Ion, Dionysios und andern. Der Vortrag des elegischen Gesanges wurde mit der Flöte begleitet.

Dem subjektiven Charakter der Lyrik gemäß konnte ihr die elegische Form nicht lange genügen, und je umfangreicher das Gebiet der Musik, ihrer steten Begleiterin, an Melodien wurde, um so mehr vervielfältigten sich auch die lyrischen Rhythmen und

Strophen. Heimat der Lyrik waren insbesondere die Wohnsitze und Kolonien der Äolier und Dorier, weswegen auch der äolische und dorische Dialekt ihre bleibende Sprache gewesen ist. Die eigentliche Lyrik (μέλος) teilte sich in verschiedene Stilarten ab:

a) Der kitharodisch-lesbische (äolisch-melische) Stil, aus Böotien stammend, dann auf Lesbos einheimisch und zwar durch Terpandros (676—645), welcher die lyrische Kunst zugleich mit der Musik in Gehalt und Form so vervollkommnete, daß eine sinnige Sage von ihm erzählte, er hätte die verloren gewesene, steinbeseelende Leier des Orpheus wieder aufgefunden. Er erfand die siebensaitige Kithara (ἑπταχόρδη) und verschiedene Tonweisen. Seine Erfindungen wurden von Alkäos aus Mytilene (611), dem Tyrannenhasser, und der liebeglühenden Sappho (610), seiner Zeitgenossin und Landsmännin, zu vollendeten lyrischen Kunstformen fortgebildet; jener schuf das alkäische, diese das sapphische Odenmaß.



Anakreon spielt die Lyra vor zwei Freunden.
Trinkschale im Brit. Museum, London.

Selbst das Wenige, was von den Gesängen der Sappho auf uns gekommen, läßt erraten, daß die Bewunderung, welche die Alten dieser großen Lyrikerin zollten, wohlbegründet und gerechtfertigt war. Vollständig erhalten sind uns bekanntlich und leider! nur zwei Sapphosche Oden, deren eine — deutsche Übersetzungskünstler haben sich wetteifernd daran versucht, am glücklichsten wohl Richter, Bruch, Mähly und Geibel — jene glühende Ausströmung eines schmachtenden Frauenherzens ist, jenes heiße Gebet zu Aphrodite:

„Die du thronst auf Blumen, o schaumgeborne
Tochter Zeus', listsinnende, hör mich rufen,
Nicht in Schmach und bitterer Qual, o Göttin,
Laß mich erliegen!" u. s. w.

Sappho scheint eine weibliche Sängerschule gegründet zu haben, aus welcher Erinna aus Teos, Myrtis aus Anthedon, Korinna aus Tanagra und andere Dichterinnen hervorgingen. Der Erinna wurde die berühmte Ode auf Rom (oder auf die blühende Kraft, εἰς Ῥώμην) beigelegt; sie ist aber aus einer späteren Zeit und soll von der sonst unbekannten Dichterin Melino herrühren.[59])

Auch Arion, dessen sich die Sage bemächtigt hat, gehörte der lesbischen Schule an. Der gefeiertste Poet derselben war aber Anakreon aus Teos (559—474), der Sänger der Rosen, des Weins und der Liebe, der Verherrlicher jenes liebenswürdigen Leichtsinns, der so nur unter dem heiteren Himmel Joniens und der griechischen Inseln gedeihen konnte. Daß dieser Lebemann in alter und neuer Zeit zahllose Nachahmer gefunden, ist bekannt und ebenso, daß seine Grazie nie wieder erreicht worden. b) Zur anakreontischen Leichtfertigkeit bildet der gehaltene Ernst der dorisch-chorischen Lyrik einen scharfen Gegensatz. Die Vertreter dieses Stils waren Alkman aus Sardes (vermutlich um 672), Stesichoros (eigentlich Tisias) aus Metaurus auf Sizilien,

Ibykos aus Rhegium, vorzüglicher Erotiker, der schon genannte Simonides aus Keos, neben seinem elegischen auch durch dithyrambischen Gesang ausgezeichnet, Lasos aus Hermione, Bakchylides aus Keos und endlich Pindaros (geb. 522 zu Kynoskephalä, einer Vorstadt von Theben, gest. bald nach 450), in dessen Gesängen die lyrische Kunst der Hellenen ihren höchsten Triumph feierte. Den Fürsten der Lyriker („princeps lyricorum") nennt ihn Quintilian, und er sei es durch die feierliche Pracht seines Geistes, durch seine Sentenzen, seine Redebilder, durch die herrlichste Fülle von Gedanken und Worten und gewissermaßen durch den Strom seiner Beredsamkeit.[60]) Von seiner vielseitigen Lyrik sind uns nur 45 Siegeshymnen (ἐπινίκια ᾄσματα) zum Preise der Sieger in den olympischen, pythischen, nemeischen und isthmischen Wettkämpfen überliefert worden; aber diese Gelegenheitsgedichte gehören zu dem Kostbarsten, was uns das Altertum vermacht hat. Von der glänzendsten Äußerung hellenischen Nationallebens veranlaßt, führen diese prächtigen Gesänge das ganze Gebiet der griechischen Heldensage in geläutertster Schönheit und höchster Würde an unseren Augen vorüber, mitten im erhabensten Flug der Begeisterung goldkörnige Gedankensaat streuend. Aber man soll sich, um des Genusses sicher zu sein, an die Lesung Pindars nicht wagen, ohne die Welt der griechischen Mythe und Sage genau zu kennen; denn der Dichter sang für Zuhörer, denen dieselbe frischlebendig vor der Seele stand. c) Pindar war auch als Skoliendichter berühmt. Die Skolien (Tischgesänge) wurden gepflegt durch Archilochos, Alkäos, Sappho, Alkman, Kallistratos, von dem das berühmteste aller Skolien, das zum Preise des Harmodios und Aristogeiton bei jedem attischen Symposion angestimmte, herrühren soll:

„Tragen will ich in Myrtengrün mein Schlachtschwert
Wie Harmodios und Aristogeiton,
Als vor ihnen hinsank der Tyrann
Und als sie gleich und frei wieder Athen gemacht.

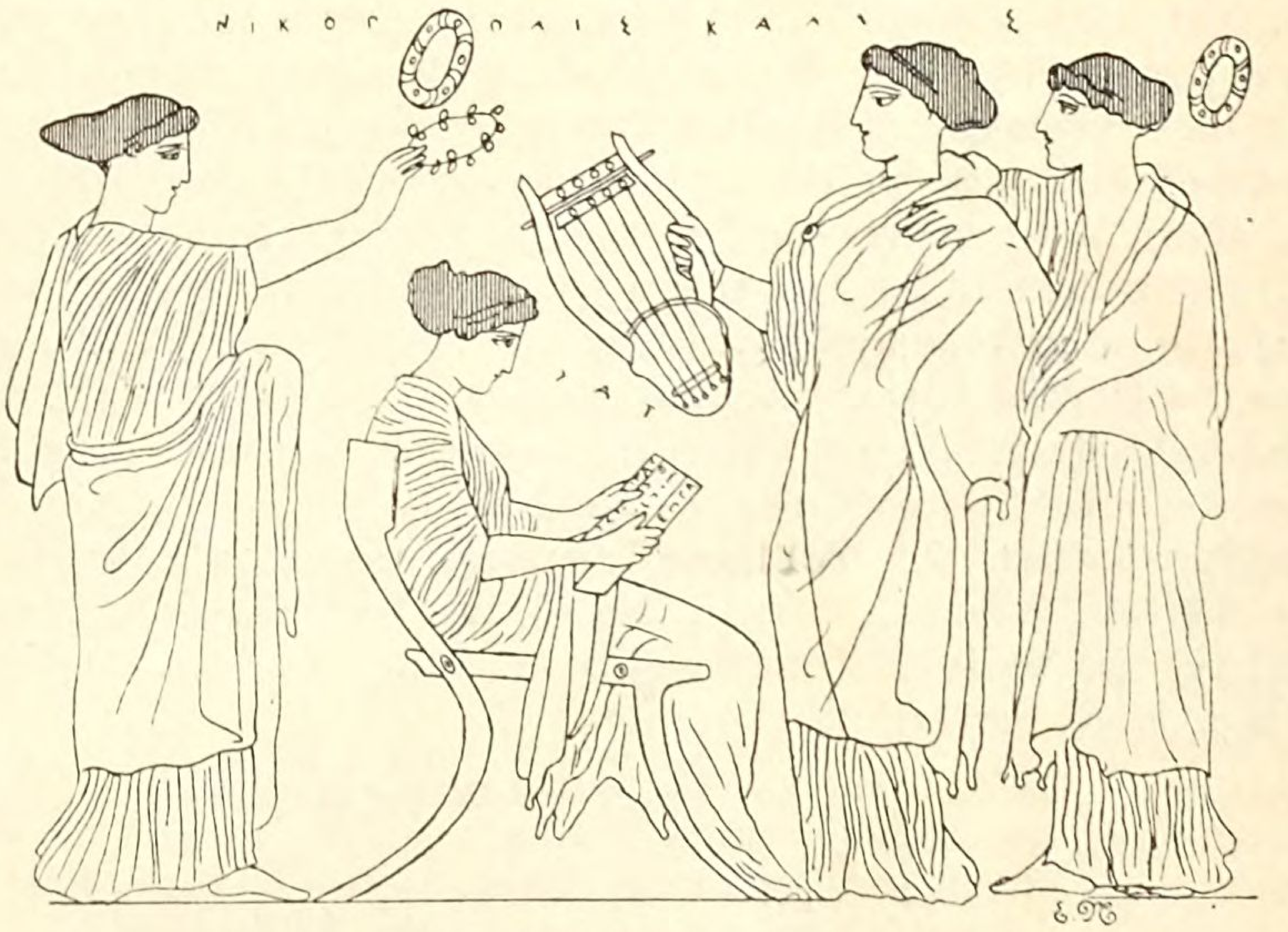
Nicht, Harmodios, starbst du, Vielgeliebter!
Auf die seligen Inseln setzt das Lied dich,
Wo Achilleus dort, stürmisch im Lauf,
Und der tydeische Sproß Diomedes wohnt.

Tragen will ich in Myrtengrün mein Schlachtschwert
Wie Harmodios und Aristogeiton,
Als an Pallas' hochheiligem Fest
Sie den Tyrannen Hipparchos erschlugen.

Stets wird Ruhm euch auf Erden, Vielgeliebte,
Blühn, Harmodios und Aristogeiton!
Da vor euch hinsank der Tyrann
Und da ihr gleich und frei wieder Athen gemacht;" —

ferner durch Bakchylides, Ariphron aus Sikyon, Timokreon aus Rhodus, Hybrias aus Kreta und Simonides bildeten eine eigene Art geselliger Lyrik und waren zur Würze der Tafelfreuden bestimmt. d) Eine enge Umgrenzung hatte der Dithyrambos (διθύραμβος, eigentlich ein Beiname des Bakchos), für dessen Erfinder Arion gilt und der in Verbindung mit einem mimischen Tanze zu Ehren des Bakchos gesungen wurde. Dithyramben dichteten Kekeides, Lamprokles, Likymnios, Lasos, der außerordentlich fruchtbare und vielseitige Simonides (aus Keos), Diagoras, Bakchylides,

Melanippides, Ion, die Dichterin Praxilla, Kinesias, Kleomenes, Philoxenos u. a. Auch im dithyrambischen Liede trug indessen nach dem Zeugnis der Alten Pindar den Preis davon. e) Die Gattung des Hymnos (ὕμνος) zeigt auf die orphische Vorzeit zurück und bildete sich erst später mit Bestimmtheit aus dem epischen Vorgesang zu einer lyrischen Weise heraus, wie er von dem großen Philosophen Aristoteles (Hymnus auf die Tugend), von Dionysios und Mesomedes behandelt wurde, während der Stoiker Kleanthes das philosophische Element darin vorherrschen ließ und im alexandrinischen Zeitalter Kallimachos Hymnen in gelehrt-mythologischem Geiste verfaßte.



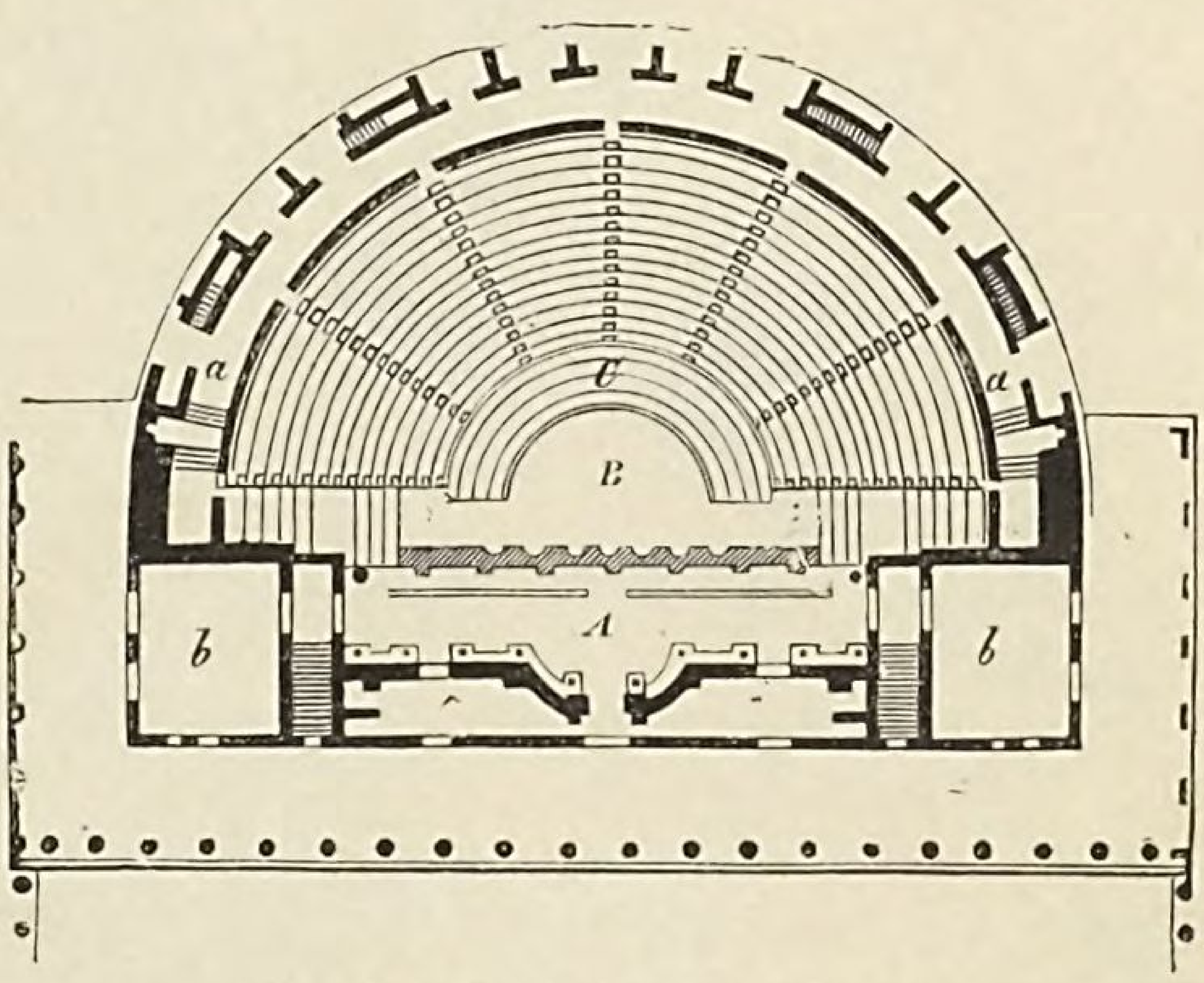
Sappho im Kreise ihrer Gespielinnen. Athenisches Vasenbild.

f) Eine sehr untergeordnete Art von Lyrik wurde kultiviert in den Zotenliedern (σωτάδεια), deren Erfinder Simo aus Magnesia sein soll und welche besonders durch Sotades aus Kreta in Schwang gebracht wurden; daher die Bezeichnung sotadische Dichterei. g) Endlich fand auch das Epigramm, ursprünglich, wie der Name besagt, nur als Inschrift auf Gebäuden, Kunstwerken und Weihgeschenken gebräuchlich, seine Ausbildung zu einer lyrischen Gattung. Die Anzahl der epigrammatischen Dichter ist außerordentlich groß, jedoch bediente sich erst die spätere, gesunkenere Zeit mit Vorliebe dieser Form, in welcher Gefühle und Gedanken der verschiedensten Art, Scherz und Ernst, Lob und Spott, Lehren, Rätsel und Zoten ausgesprochen wurden. Schon frühe wurden Sammlungen von Epigrammen angelegt, eine umfassende in fünfzehn Abschnitten besorgte jedoch erst Konstantinos Kephalas im 10. Jahrhundert n. Chr. Schließlich sei bemerkt, daß von den alexandrinischen Kritikern nur Alkman, Alkäos, Sappho, Stesichoros, Ibykos, Anakreon, Simonides aus Keos, Pindaros und Bakchylides als klassische Lyriker anerkannt waren.

Drama.

Das Drama ist die Krone der hellenischen Kultur und die vollendetste künstlerische Erscheinungsform der antiken Weltanschauung. Mit der Schaffung ihres Dramas waren

die Griechen auf der höchsten Stufe des geistigen Prozesses ihrer Geschichte angelangt, und dasselbe vereinigte in sich alle Errungenschaften dieses Prozesses, in der Tragödie die Verklärung des Hellenentums feiernd, in der Komödie den absoluten Gegensatz zum Tragischen aufzeigend, in jener das vollkommene Bewußtsein der menschlichen Freiheit und Würde, aber auch der menschlichen Beschränkung und Unzulänglichkeit gegenüber der ewigen Naturnotwendigkeit darlegend, in dieser das ganze Dasein in den Reigen einer bakchantischen Verspottung hereinziehend und alle Verhältnisse der läuternden Macht des Witzes preisgebend. Denn wenn Aristoteles den Zweck der Tragik dahin bestimmte, daß sie „durch Furcht und Mitleid die Leidenschaften reinige“, so durfte der Komik wohl die Aufgabe zuerkannt werden, daß sie diese Reinigung und Läuterung, diese „Katharsis“ mittels souveräner Heiterkeit bewerkstelligen sollte. In der Tragödie also die Darstellung des ergreifenden Kampfes des Menschen mit dem Schicksal, dessen Walten gegenüber er die Berechtigung seiner freien Willensthätigkeit vertritt; in der Komödie die lachende Ergebung in die Unmöglichkeit, den Willen des Menschen mit den ethischen Forderungen der Naturnotwendigkeit in Einklang zu bringen; dort ein fortwährendes Ringen nach Versöhnung der Gegensätze, hier ein unablässiges Aufzeigen der Eitelkeit dieses Ringens. Man könnte also die Komödie — daß wir hier nur die sogenannte ältere im Auge haben, versteht sich von selbst — kurzweg eine Parodie der Tragödie nennen, falls der Begriff der Parodie nicht ein Abhängigkeitsverhältnis voraussetzte, welches hier durchaus nicht stattfand, indem sich beide Dichtarten selbständig neben einander entwickelten.



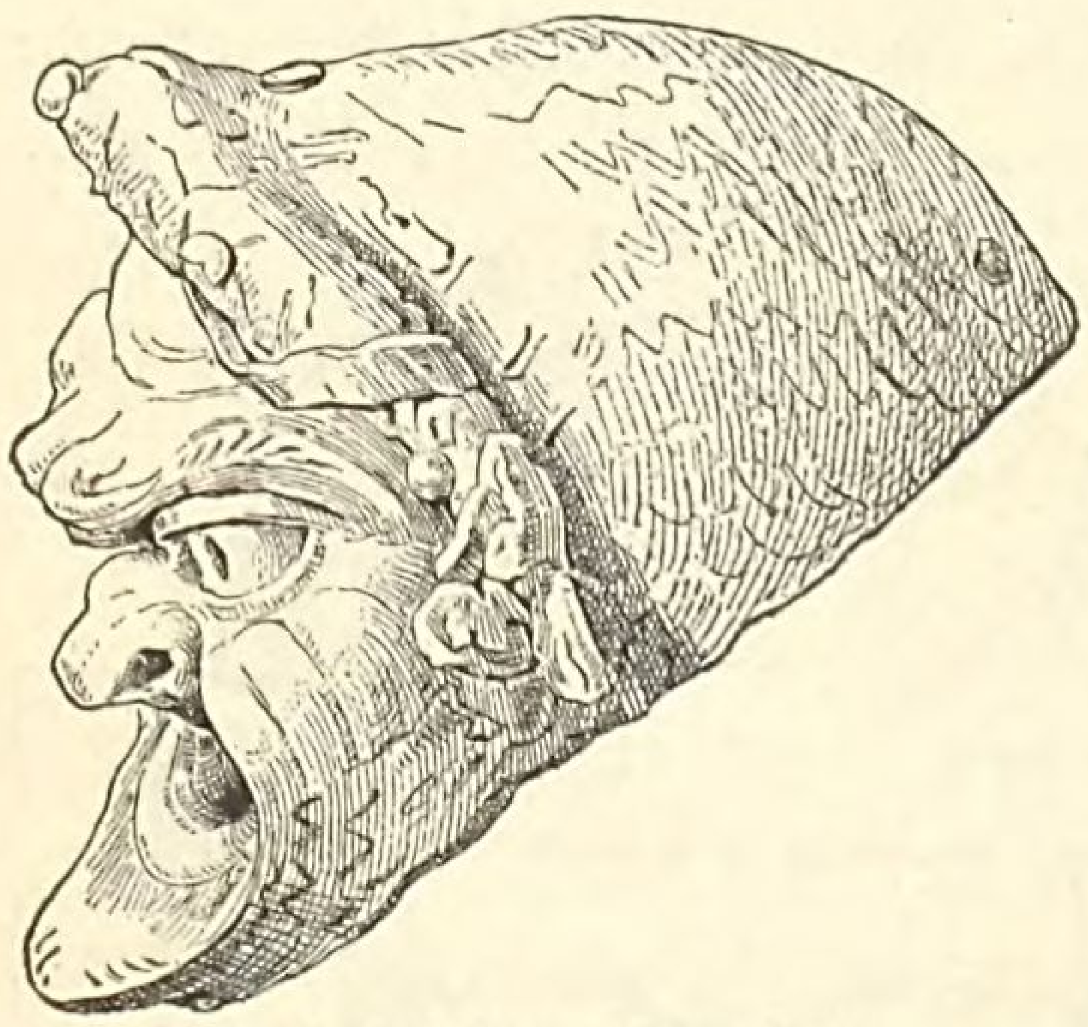
Plan des Theaters zu Herkulanum.
A Bühne. B Orchester. C Sitzplätze. a Eingänge.
b Ankleidezimmer.

Ich entlehne aus der vierten der berühmten Vorlesungen A. W. Schlegels über dramatische Kunst und Litteratur (Sämtl. Werke V, 52 fg.) auszüglich nachstehende Skizze über die architektonische und scenische Einrichtung der griechischen Bühne:

„Die Theater der Griechen waren oben ganz offen, ihre Schauspiele wurden immer am hellen Tage und unter freiem Himmel aufgeführt. Bei den Römern hat man späterhin wohl die Zuschauer mit übergespannten Decken vor der Sonne geschützt; schwerlich ist bei den Griechen der Luxus je so weit getrieben worden. Wenn Ungewitter oder Platzregen einfiel, so wurde das Schauspiel unterbrochen und die Zuschauer fanden Schutz in den Säulengängen, die rings herum hinter ihren Sitzen angebracht waren; sonst ließen sie sich viel lieber ein zufälliges Ungemach gefallen, als daß durch Einsperrung in ein dumpfiges Haus die ganze Heiterkeit eines religiösen Volksfestes, dergleichen ja die Schauspiele waren, hätte zerstört werden sollen. Die Scene selbst zu schließen und Götter und Heroen in dunkle, mühsam erleuchtete Kammern einzukerkern, würde ihnen noch widersprechender vorgekommen sein. Eine Handlung, welche die Verwandtschaft mit dem Himmel so herrlich beglaubigte, mußte auch unter freiem Himmel, gleichsam unter den Augen der Götter vorgehen, für die ja, wie Seneca sagt, der Anblick eines tapfern, mit Leiden ringenden Mannes ein würdiges Schauspiel ist. Was aber die Hauptsache ist, so gehörte die Öffentlichkeit nach dem republikanischen

Sinne der Griechen mit zum Wesen einer ernsten und wichtigen Handlung. Dies bedeutete die Gegenwart des Chores. Die Theater der Alten waren im Vergleiche mit der Kleinheit der unsrigen nach einem kolossalen Maßstab entworfen, teils um das gesamte Volk nebst den zu den Festen herbeiströmenden Fremden fassen zu können, teils paßte sich dies auch zu der Majestät der dort aufzuführenden Schauspiele, denen nur in einer ehrerbietigen Ferne zugesehen werden durfte.

Die Sitze der Zuschauer bestanden in Stufen, welche sich um den Halbzirkel der Orchestra (was wir Parterre nennen) rückwärts hinauf erhoben, so daß fast alle gleich bequem sehen konnten. Durch künstliche Verstärkung des Dargestellten für Gesicht und Gehör, welche in den Masken und darin angebrachten Verstärkungsmitteln der Stimme und in der Erhöhung der Figuren vermittelst des Kothurns bestanden, wurde der durch die Ferne verursachte Abgang ersetzt. Die unterste Stufe der Sitzreihen war durch eine Einfassungsmauer von der Orchestra getrennt und beträchtlich darüber erhoben. In gleicher Höhe lag ihnen die Bühne gegenüber. Der vertiefte Halbkreis der Orchestra blieb von den Zuschauern leer und hatte eine andere Bestimmung. Die Bühne („Skene") lief mit dem Durchmesser der Orchestra parallel und erstreckte sich von einem Ende desselben bis zum andern. Sie bildete einen im Verhältnis zu dem eben bestimmten Längenmaße ziemlich schmalen Streif. Dieser hieß das Logeum und dessen Mitte war die gewöhnliche Stelle für die redenden Personen. Hinter dieser Mitte ging die Scene hineinwärts, in viereckiger Form, jedoch mit weniger Tiefe als Länge. Der davon umfaßte Raum hieß das Proskenion. Der vordere Rand des Logeums gegen die Orchestra hinunter war mit kleinen Bildsäulen in Blenden und mit Halbsäulchen oder Pilastern verziert. Die ganze Bühne ruhte auf einem über dem steinernen Grundbau errichteten Balken- und Brettergerüste.



Theatermaske aus Terrakotta.
Museo Torlonia, Rom.

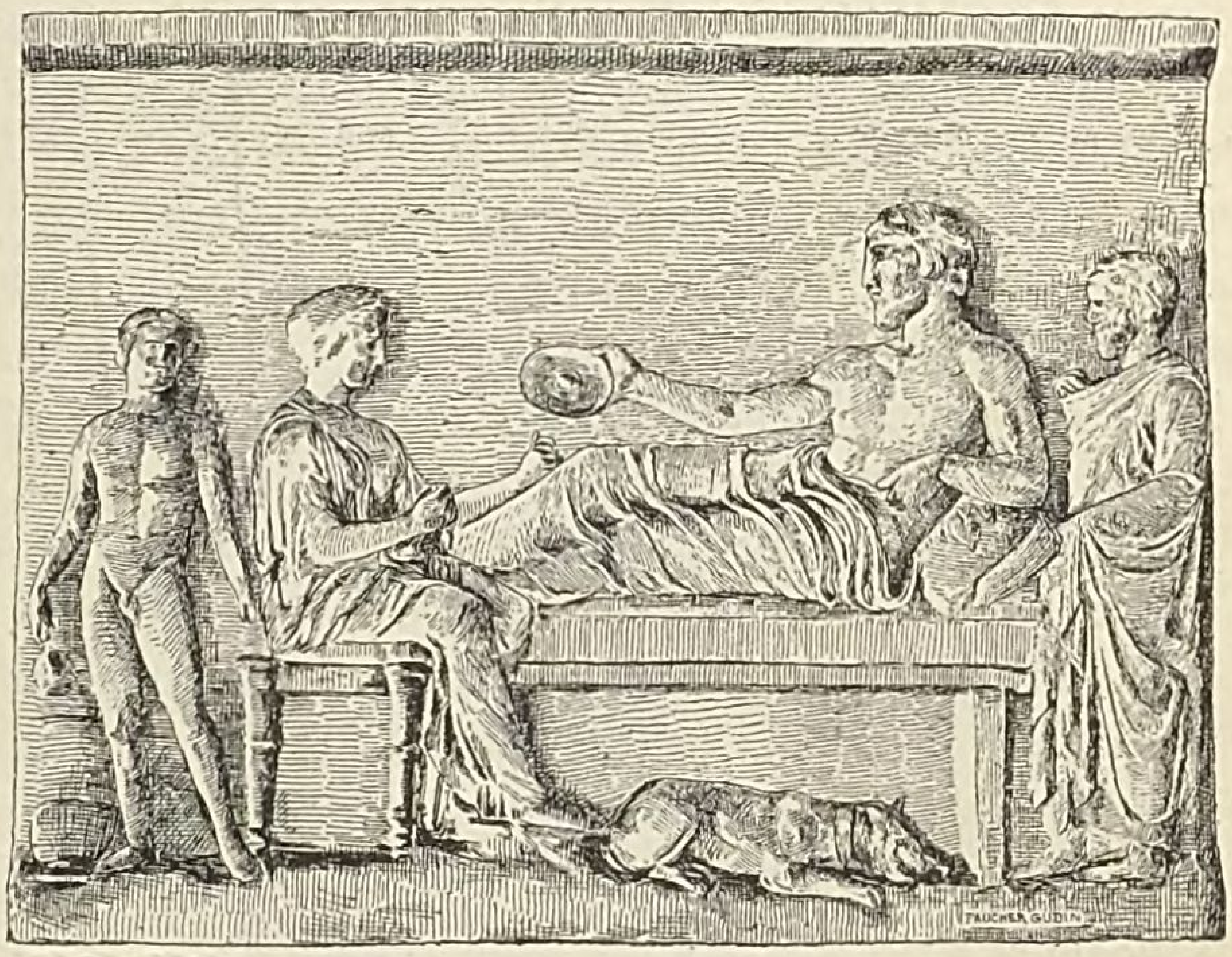
Die Dekoration war so eingerichtet, daß der naheliegende Hauptgegenstand den Hintergrund einnahm und die Aussichten in die Ferne zu beiden Seiten angebracht waren, während man es bei uns gerade umgekehrt zu machen pflegt. Dies hatte auch seine gewisse Regel: links war die Stadt abgebildet, wozu der Palast, Tempel oder was sonst die Mitte einnahm, gehörte; rechts das freie Feld, Landschaft, Gebirge, Seeküste u. s. w. Die Seitendekorationen waren aus aufrecht stehenden Dreiecken zusammengesetzt, welche sich auf einer unten befestigten Achse drehten und auf diese Art Verwandlungen der Scene bewerkstelligen konnten. Bei der hintern Dekoration war vermutlich manches körperlich ausgeführt, was bei uns gemalt wird. Stellte sie einen Tempel vor, so befand sich auf dem Proscenium noch ein Altar, der bei der Aufführung der Stücke zu mancherlei Gebrauch diente. An der Hinterwand der Scene war ein großer Haupteingang und zwei Nebeneingänge befindlich. Nach den Angaben hat man schon daran sehen können, ob der Schauspieler eine Haupt- oder Nebenrolle zu spielen hatte, daß er in jenem Falle durch den mittleren, in diesem durch einen der Seitengänge hereinkam. Außer den drei Eingängen, die den Zuschauern gerade gegenüber lagen und an einer architektonischen Dekoration zu eigentlichen Thüren wurden, gab es noch vier Seiteneingänge, auf die der Name von Thüren nicht mehr paßt: zwei auf der Bühne, nämlich rechts und links an den innern Ecken des Prosceniums, und zwei ebenso, jedoch weiter entfernt liegend, an der Orchestra. Die letzten waren zwar eigentlich für den Chor bestimmt, wurden aber nicht selten auch von den Schauspielern benützt, die alsdann auf einer Seite der Doppeltreppe, welche von der Mitte des Logeums in die Orchestra führte, zur Bühne



Tragischer Schauspieler.

Antike bemalte Elfenbeinstatuette.

hinaufstiegen. Unter den Sitzen der Zuschauer war irgendwo eine Stiege angebracht, welche die charonische hieß und wodurch, den Zuschauern unbemerkt, die Schatten Abgeschiedener in die Orchestra hinaufkamen, die sich dann durch den Aufgang auf die Bühne begaben. Der vordere Rand des Logeums mußte manchmal das Ufer des Meeres vorstellen. Das Maschinenwerk, um Götter in der Luft herabschweben zu lassen oder Menschen von der Erde zu entrücken, war hinter den Wänden zu beiden Seiten der Scene angebracht und also den Augen der Zuschauer entzogen. Auch Versenkungen gab es auf der Bühne, Veranstaltungen zu Donner und Blitz, zum scheinbaren Einsturz oder Brand eines Hauses u. dgl. m. Der Hinterwand der Scene konnte ein oberes Stockwerk zur Erhöhung aufgesetzt werden, wenn man einen Turm mit weiter Aussicht oder sonst etwas der Art vorstellen wollte.



Tod des Sokrates.
(Paris, Sculpture antique. Paris, Maison Quantin.)

Hinter dem großen Mitteleingang konnte die Exostra angeschoben werden, eine Maschine, welche, nach innen einen Halbkreis bildend und oben bedeckt, den Zuschauern die darin enthaltenen Gegenstände als im Hause befindlich zeigte. Dies wurde zu großen Theaterstreichen benützt. Der Vorhang der Scene wurde nicht, wie bei uns, herabgelassen, sondern von unten heraufgezogen und verschwand, wenn das Stück begann, durch eine in den Bretterboden zwischen dem Logeum und dem Proscenium offen gelassene Ritze, während er unten um eine Welle aufgerollt wurde. Der Chor hatte seine Eingänge unten an der Orchestra, wo auch sein gewöhnlicher Aufenthalt war, und in welcher er, hin und her gehend, während der Chorgesänge seinen feierlichen Tanz aufführte. Vorn in der Orchestra, der Mitte der Scene gegenüber, stand eine altarähnliche Erhöhung mit Stufen, ebenso hoch wie die Bühne, Thymele genannt. Diese war der Sammelplatz des Chors, wenn er nicht sang, sondern teilnehmend der Handlung zuschaute. Der Chorführer stellte sich alsdann auf die Fläche der Thymele, um zu sehen, was auf der Bühne vorging, und mit den dort befindlichen Personen zu reden. Denn der Chorgesang war zwar gemeinschaftlich, wo er aber in den Dialog eingriff, führte nur einer statt aller übrigen das Wort: daher auch die wechselnden Anreden mit du und ihr. Die Thymele lag genau im Zentrum des ganzen Baues, alle Vermessungen gingen von da aus und der Halbkreis der Sitze für die Zuschauer ward aus diesem Punkte beschrieben. Es war also sehr bedeutsam, daß der Chor, welcher ja der ideale Stellvertreter der Zuschauer war, gerade da seinen Platz hatte, wo alle Radien von deren Sitzen zusammenliefen."

Das Theater (θέατρον, Schauplatz, von θεάομαι) in Athen, dessen Bau um 500 v. Chr. begonnen und zwischen 344—332 vollendet wurde, befand sich auf der Südseite des Burgfelsens der Akropolis. Es bot für nicht weniger als 30 000 Zuschauer Raum und von seinen oberen Sitzreihen die Aussicht auf den Hymettos und auf das Meer. Das athenische Theater war aber nicht das größte in Hellas. Das größte, 44 000 Zuschauer fassend, besaß die Stadt Megalopolis in Arkadien. Ein durch kolossale Raumverhältnisse ausgezeichnetes war

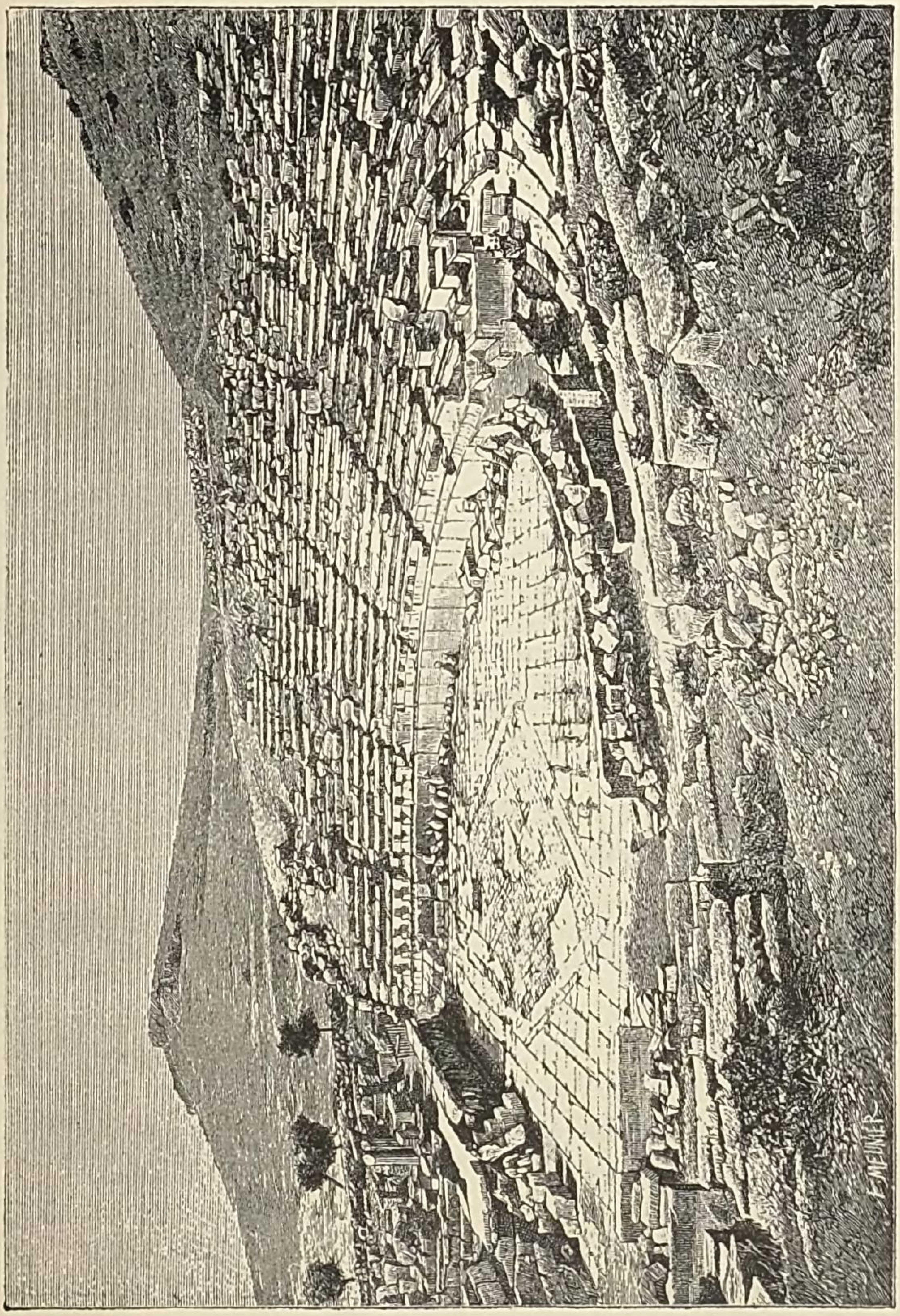
auch das zu Syrakus auf Sizilien. Für das architektonisch schönste galt das von Polyklet erbaute im Gebirge hinter Epidauros.

Das griechische Drama erscheint eng verknüpft mit Athen, der glorreichen Stadt, in welcher sich überhaupt alle vereinzelten Strahlen hellenischer Kultur als in einem Brennpunkte sammelten, von welchem sie über den Erdkreis ausgehen sollten. In dem verhältnismäßig engen Raume von Attikas Hauptstadt drängte sich, und zwar binnen einer kurzen Reihe von Jahren, eine große Zahl ausgezeichneter Männer zusammen, um, begünstigt von der Freiheit eines demokratischen Gemeinwesens, im Staatsleben, in der Wissenschaft und Kunst eine Fülle von Weisheit und Schönheit zu offenbaren. Athen war so recht die Stadt der Intelligenz der alten Welt. Hier lenkte ein Perikles den Staat; hier brachte ein Pheidias die höchsten Anschauungen und Gedanken des Hellenismus zur edelsten, vollendet schönen künstlerischen Erscheinung; hier lehrten nach einander Sokrates, vom delphischen Orakel als „der Menschen Weisester“ begrüßt, dann Platon, der „Homer der griechischen Philosophie“, und Aristoteles, der universellste und zugleich systematischste Kopf des Altertums. Aus Solons Gesetzgebung hatte sich hier die Demokratie entwickelt, diese wenn auch höchst gefahrvolle, dennoch einzige der Vernunft entsprechende Staatsform, weil sie allein vom Rechte des Menschen ausgeht und jedem Bürger Möglichkeit und Raum giebt zur freien Entwickelung seiner Fähigkeiten und Kräfte gegenüber dem Drange des Bedürfnisses und der Schranke des Gesetzes.

Innerhalb dieser Demokratie, welche seit Athens hochherrlicher Rolle in den Perserkriegen das Hellenentum politisch und geistig repräsentierte, entwickelte sich naturgemäß die höchste Kunstform der griechischen Poesie, das Drama, allworin, im Gegensatz zu der patriarchalischen Götter- und Heroenwelt des homerischen Epos, das revolutionäre Ringen des Menschen mit den höheren Mächten, die Befreiungsversuche des Individuums von der Einwirkung der „Anagke“ sich kundmachten und der Konflikt der menschlichen Leidenschaft, also des wahren Wesens der Menschen, mit dem ihm vorgezeichneten Schicksal die tragische Kluft öffnete, in welcher der Mensch versinkt, um der göttlichen, d. h. der ethischen Notwendigkeit, den Sieg zu lassen. Dies ist das Wesen der griechischen Tragödie. In der Komödie wird dann der Versuch gemacht, nicht sowohl die tragische Kluft zu schließen, als vielmehr an dem Springstock des Witzes darüber wegzuspringen. In der Tragödie handelt es sich darum, die Würde und Seelengröße des Menschen auch im Untergange noch triumphierend darzustellen; in der Komödie, dem Ideal die Bagatelle, dem idealischen Aufstreben die hausbackene Philisterei als siegreich entgegenzusetzen; daher nimmt jene ihre Stoffe folgerichtig mit Vorliebe aus der in die verschönernde Ferne gerückten Heroenwelt, wogegen diese die nächste beste Tagesbegebenheit zu ihrem Gegenstand erwählt. Hieraus schon leitete sich, abgesehen vom künstlerischen Gesichtspunkt, die verschiedene Wirksamkeit des attischen Dramas ab: die Tragödie beanspruchte eine allgemein menschliche und patriotische, die Komödie eine speziell politisch-parteiliche; jene öffnete dem Volke — denn in Athen war das Theater wirklich Volkssache und wurde auf Veranstaltung des Perikles für die ärmeren Bürger das Eintrittsgeld aus der Staatskasse bezahlt — den Blick in die erhebenden Regionen des Ideals und einer geläuterten Betrachtung der göttlichen und menschlichen Geschicke, diese machte es in ergötzlicher Weise auf die Gebrechen und Thorheiten des Staats- und Privatlebens aufmerksam.

Die Tragödie.

Man sollte meinen, die Entwickelung der griechischen Dramatik müsse sich unschwer nachweisen lassen, da sie ja, während die der Epik und Lyrik in die mythisch-heroische Periode fiel, in dem historischen Zeitalter von Hellas vor sich ging. Allein dem ist



Theater des Bakchos in Athen. Nach einer Photographie.

nicht so und auch hier verlieren sich die Anfänge in das Dunkel der Sage, so daß wir, wie die Epik und Lyrik, auch die Dramatik nur in ihrer höchsten Vollendung kennen. Die Entstehung der Tragödie leitet man gewöhnlich aus den dithyrambischen Wettgesängen bei Gelegenheit der Bakchos- (Dionysos-) Feste (Dionysien) ab, und allerdings kann man die Fülle der Leidenschaften, die bei diesen rauschenden Festen erzeugt ward, mit gutem

Grund als Quelle des tragischen Spieles annehmen. Der Siegespreis in den genannten Wettgesängen sei ein Bock (τράγος, dazu ᾠδή Gesang, woraus τραγῳδία) gewesen, daher die Bezeichnung der später daraus entstandenen Dichtart. Andere meinen, die Bezeichnung der Tragödie (d. i. Bocksgesang) sei von dem Umstand abzuleiten, daß bei den Bakchosfesten ein Bock geopfert wurde, oder davon, daß der singende und tanzende Chor Satyrn vorstellte, welche ja bekanntlich zum Gefolge des Bakchos gehörten und mit Bocksfüßen abgebildet wurden.[61]) Anfänglich war der Chorgesang Hauptsache, dann schob man zwischen die Strophen desselben die Darstellung einer Begebenheit, wahrscheinlich einer zu der Bakchosfeier passenden leidenschaftlichen Situation ein, und aus der sich gegenseitig ergänzenden Vereinigung der mimischen Aktion und des Chorgesanges entwickelte sich das Drama, dessen bestimmtere Scheidung in Tragik und Komik sich erst im Verlaufe der Zeit vollzogen haben mag. Die zunehmende, endlich zu einer wahren Leidenschaft gewordene Lust des Volkes an derartigen Darstellungen verursachte auch den Gebrauch, später nicht nur eine, sondern drei Tragödien nacheinander aufzuführen, die in einem organischen Zusammenhange standen und eine Trilogie (τριλογία), ein Dreispiel bildeten, welcher dann noch ein sogenanntes Satyrspiel beigegeben wurde, wodurch eine Tetralogie (τετραλογία), ein Vierspiel entstand. Anfänglich stellten die Dichter ihre Stücke unter Tanz und Musikbegleitung selbst dar, später aber wurde die Aufführung Schauspielern übertragen, deren jedoch erst unter Sophokles drei in einem Stücke auftraten. An ihren religiösen Ursprung erinnerte die Dramatik fortwährend dadurch, daß die Theater in der Nähe der Bakchostempel gebaut, daß die Aufführungen an den Festen dieses Gottes stattfanden und fortwährend als ein Teil gottesdienstlicher Feier angesehen wurden. Die tragischen und komischen Dichter kämpften mit ihren Stücken förmlich um den dramatischen Siegespreis, welcher von eigens dazu bestellten Richtern zuerkannt ward und in einer mäßigen Geldsumme bestand. Dies war jedoch Nebensache im Vergleich zu dem begeisterten Beifall des kunstsinnigen attischen Volkes, das durch des Perikles geniale Demagogie zum tonangebenden der alten Welt gemacht worden. Jubelnd wurde der siegende Dichter bekränzt und er sah die Saat seiner geistigen Thaten in allen Gemütern aufsprossen.

Als der erste Tragiker wird von den einen Epigenes aus Sikyon, von den andern Thespis aus Ikarion in Attika genannt. Es hat sich, einige Verse ausgenommen, von ihren Dichtungen nichts erhalten, wie auch nichts von den Dramen des Phrynichos, der, ein Schüler des Thespis, die weiblichen Masken aufgebracht haben soll, des Chörilos, des Pratinas und Aristias. Als vollendete Kunstform steht die Tragödie vor uns in den Werken der Dichtertrias Aeschylos, Sophokles und Euripides, welche sich der Lebenszeit nach der Art folgten, daß im Jahr 480 v. Chr. Aeschylos als fünfundvierzigjähriger Mann in der glorreichen Schlacht bei Salamis, die er in seinen Persern so schön beschrieb, mitfocht, Sophokles als fünfzehnjähriger Jüngling als Vortänzer im Siegesreigen auftrat, und Euripides an eben dem Schlachttage auf der Insel Salamis selbst geboren ward.

Aeschylos wurde 525 v. Chr. zu Eleusis geboren, kämpfte in tapferster Weise in den Schlachten von Marathon, Artemision, Salamis und Platää mit, errang 484 zum erstenmal den tragischen Siegespreis, der ihm nachher noch zwölfmal zuteil wurde, und starb, nach Sizilien ausgewandert, in Gela 456 v. Chr. Er soll nicht weniger als 72 Stücke gedichtet haben, allein wir besitzen deren bloß noch sieben: der gefesselte

Prometheus (Προμηθεὺς δεσμώτης), die **Perser** (Πέρσαι), die **Sieben gegen Theben** (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας), **Agamemnon** (Ἀγαμέμνων), die **Choëphoren** (Χοηφόροι, die Grabspenderinnen), die **Eumeniden** (Εὐμενίδες) und die **Schutzflehenden** (Ἱκέτιδες). Der Agamemnon, die Choëphoren und die Eumeniden bilden mitsammen die einzige Trilogie, welche uns vollständig erhalten ist. Religiöse Weihe, Einfachheit des Plans, Erhabenheit der Anschauung und Kühnheit des Ausdrucks charakterisieren den tragischen Stil des Aeschylos. Er war ganz durchdrungen von dem stolzen Gefühle der Freiheit, dessen sich die Hellenen nach Besiegung der Perser erfreuen durften, und seine Dichtungen beurkunden alle den kraftvollen Aufschwung der Nationalität, wie er in dieser ruhmvollen Periode stattfand. Den Triumph, welchen er als Krieger erfechten half, hat er auch als Dichter gefeiert, indem er, entgegen der tragischen Sitte, die Stoffe ausschließlich der Heroenzeit zu entlehnen, in seinen Persern die Zeitgeschichte zum Vorwurf nahm und dadurch dem Siegesjubel seines Volkes eine ewige Form gab.



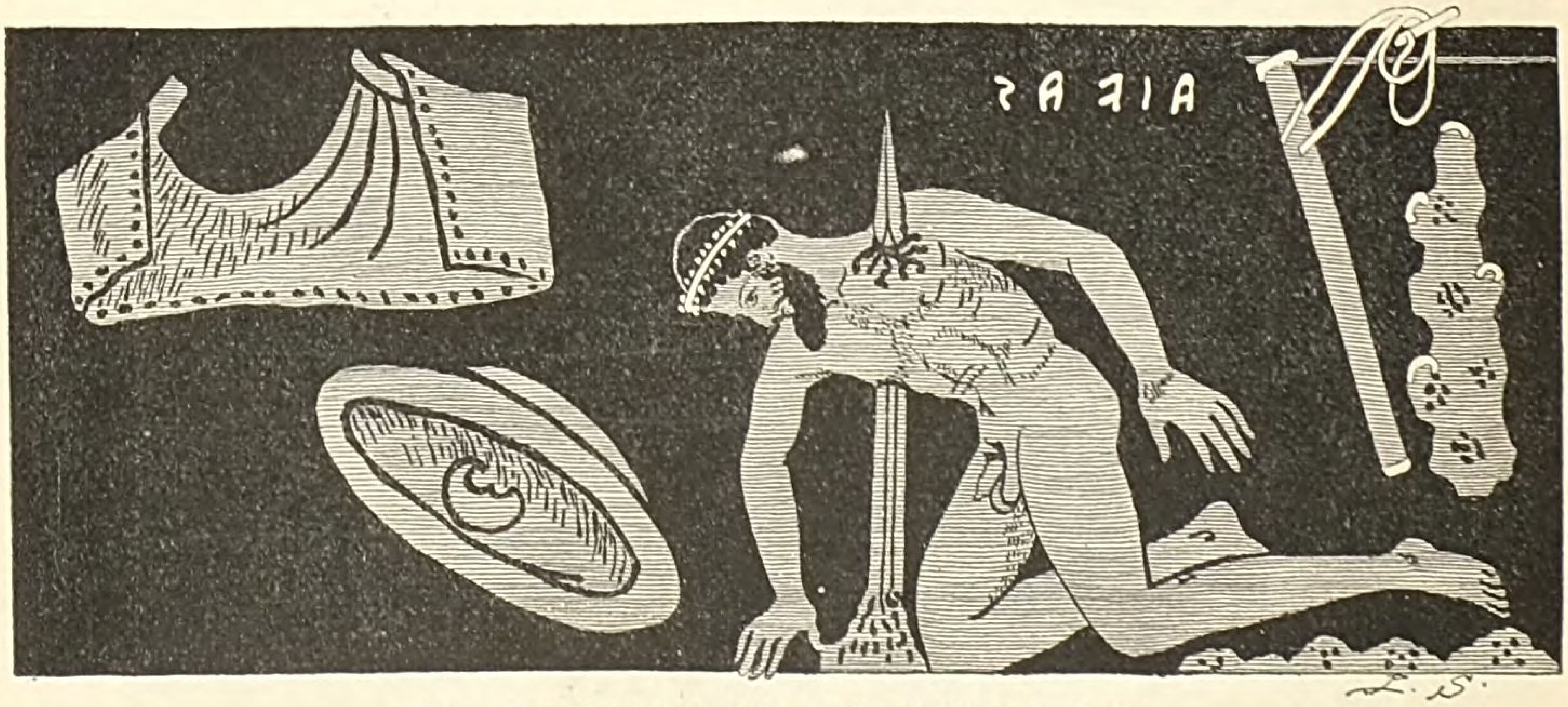
Orest auf dem Altar Schutz suchend.

Die Schilderung der Seeschlacht bei Salamis (Vers 335—414), welche auf Befragen der Königin Atossa, Mutter des Xerxes, der Bote entwirft, gehört zu den gediegensten Prachtstücken dieser Art, welche die Weltlitteratur aufzuweisen hat. Ebenso berühmt ist die Schilderung der Feuertelegraphie im Agamemnon durch Klytämnestra (V. 264 fg.): „Brand flog auf Brand, in stetem Flammenlaufe sich fortwindend, hierher" u. s. w. Die erschütterndsten Töne des Grauens schlägt Aeschylos da an, wo er in den Eumeniden den Schatten der Klytämnestra die schlafenden Erinnyen aufwecken läßt, und in dem sich anschließenden Chorgesang der Rachegöttinnen. Aber die gewaltigste Energie erreicht, wie mir scheint, die Sprache des Dichters in den Schlußworten des gefesselten Prometheus:

„Es erbebet die Erd'
Und es zuckt und es zischt wie Blitz auf Blitz
Sein Flammengeschoß, aufwirbeln den Staub
Windstöße; daher rast allseits Sturm,
Wie im Taumel gejagt; in einander gestürzt
Mit des Aufruhrs Wut, mit Orkanes Geheul
In einander gepeitscht, stürzt Himmel und Meer!
Und solch ein Gericht, es umtost, es umschlingt
Mich, von Zeus mir gesandt, mich zu schrecken mit Graun.
O heilige Mutter, o Äther, des allheilspendenden Lichts allheilige Bahn,
Seht, welch Unrecht ich erdulde!"

Wie schon erwähnt, sind die dramatischen Pläne des Aeschylos äußerst einfach und von organischer Schürzung und Lösung des tragischen Knotens ist bei ihm noch keine Rede. Daher hat der Gang der Handlung oft etwas Schleppendes, welchem Übelstand durch überlange Chorgesänge keineswegs abgeholfen wird. Der ganze Bau der aeschyleischen Trauerspiele läßt die Herausbildung des griechischen Dramas aus dem lyrischen Choralgesang deutlich wahrnehmen. Man könnte diese Tragödien geradezu in Scene gesetzte Oratorien nennen. Seine Charaktere zeichnet Aeschylos mit wenigen scharfen

und kräftigen Strichen; sein Hauptmotiv ist der Schrecken, das Walten des Schicksals tritt bei ihm schroff und unerbittlich hervor, und er dehnt mit Vorliebe nicht nur Verhältnisse und Gestalten, sondern auch die Sprache ins Ungeheure, Gigantenke aus. Seine Poesie wird stets dazu dienen können, den Begriff des Erhabenen zu versinnlichen, und insbesondere sein Prometheus in Fesseln für alle Zeit eine der kühnsten Thaten des menschlichen Geistes bleiben. Hier ist echter Titanismus, hier ein „Sturm und Drang", welcher das Kühnste auszusinnen wagt. Schon seine trilogische Oresteia (Agamemnon, Choëphoren und Eumeniden) stellt den Aeschylos für allzeit in den kleinen Kreis der Ur- und Großdichter, aber mehr noch sein Prometheus. In dieser wunderbaren Tragödie ist mit mächtigster Kraft ein Thema angeschlagen, das auch im Buch Hiob, in Shakespeares Hamlet, in Goethes Faust und in Byrons Kain variiert wurde, und zwar in keiner dieser Dichtungen genialischer und erschütternder. Auch kommt nur Weniges im Homer, Firdusi,



Ajas. Griechisches Vasenbild zur Tragödie des Sophokles.

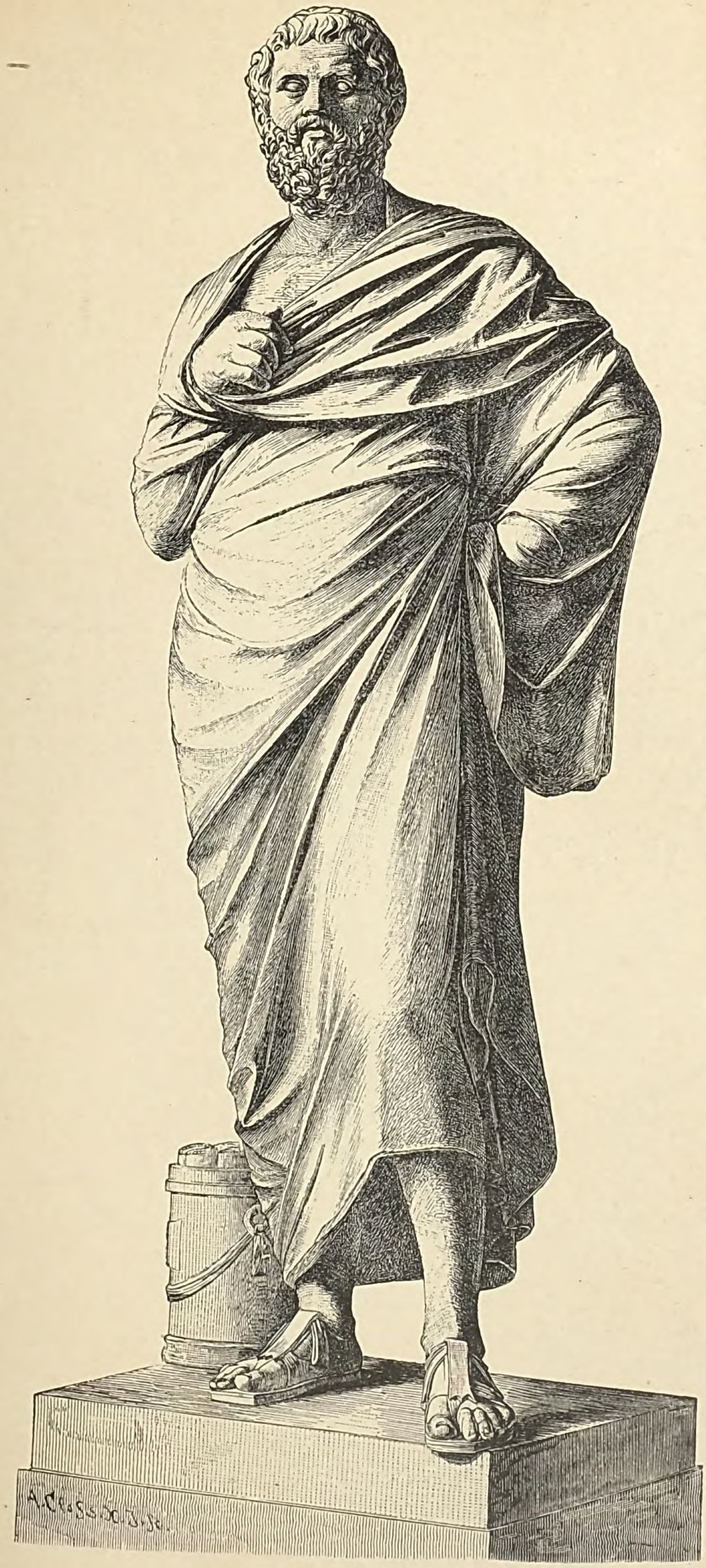
Dante und Milton der Großartigkeit des Gedankens und der Macht des Ausdrucks gleich, wie sie im Prometheus sich offenbaren. Zur Höhe des sittlichen Pathos, welche der älteste Stern des Dreigestirns hellenischer Tragik erreichte, hat sich von sämtlichen Großdichtern der Weltlitteratur nach ihm nur noch einer erhoben, Friedrich Schiller.

Die mitunter noch ungefüge Größe des Aeschylos erscheint zur reinsten Schönheit gemildert und geklärt bei Sophokles. Er wurde geboren 495 in Kolonos, einer kleinen Ortschaft Attikas, diente als ein rechter Bürger und Republikaner seinem Vaterland im Krieg und Frieden, erlangte 468 den dramatischen Sieg über Aeschylos und starb 406 oder 404 v. Chr. Er wurde in seinem heimatlichen Gau Kolonos bestattet, und sein Grab trug die Inschrift:

„Sophokles, der in der tragischen Kunst das Beste davontrug,
Berg' ich im Grab, ein stets heilig zu ehrendes Bild."

Der Dichter hat ein herrliches Preislied auf seine Heimat geschaffen, jenen Chorgesang im Ödipus auf Kolonos (V. 668 fg.), welcher zu den schönsten lyrisch-dramatischen Äußerungen der hellenischen Muse gehört. Das berühmteste Chorlied des Sophokles findet sich bekanntlich in der Antigone (V. 333 fg.), jener Feiergesang auf das Menschentum, welcher mit den Worten anhebt:

„Vieles Gewaltige lebt, doch nichts ist gewaltiger als der Mensch."



Sophokles.

Marmorstatue im Lateran. Museum in Rom.
Nach Photographie.

Seine dichterische Zeugungskraft war sehr groß und die Zahl seiner Stücke wird auf 100 oder 103 angegeben, wovon uns jedoch nur sieben vollständig erhalten sind: Ajas (Αἴας), Elektra (Ἠλέκτρα), König Ödipus (Οἰδίπους τύραννος), Antigone (Ἀντιγόνη), Ödipus auf Kolonos (Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ), die Trachinerinnen (Τραχίνιαι) und Philoktet (Φιλοκτήτης). Sophokles' Tragik zeigt überall die kunstsinnige Bildung und den geläuterten Geschmack des perikleischen Zeitalters. Die Handlung schreitet bei ihm in organischer Gliederung bis zur Katastrophe fort, welche sorgfältig motiviert wird. Der Chor findet gegenüber dem Dialog seine naturgemäße Beschränkung, so daß das lyrische und das dramatische Element sich harmonisch verbinden. Die gigantischen Gestalten der aeschyleischen Tragödie müssen in der sophokleischen menschlichen weichen, ohne dadurch an wahrer Größe einzubüßen, das Schicksal erscheint milder, die Religion selbst in ihren furchtbarsten Gestaltungen, in den Eumeniden, freundlicher; allenthalben wird Maß gehalten und stets die Anmut erstrebt und erreicht. Maßvolle Harmonie und vollendete Grazie waren die Eigenschaften, welche die Alten vorzugsweise an Sophokles bewunderten. Als den „Anmutvollen" hat ihn darum auch der Epigrammatiker Simmias gefeiert, indem er ihm diese Grabschrift stiftete:

„Mögest du sanft hingleiten um Sophokles' Hügel, o Epheu,
Sanft ausgießen auf ihn dein unverwelklich Gelock;
Rosengebüsch aufblühe da rings und, von Beeren umschimmert,
Schütte der Weinstock feucht grünende Sprossen umher:
Wegen der sinnigen Kunst, die der Anmutvolle geübt hat;
Denn ihm waren zumal Musen und Grazien hold."

Die formale Bedeutung der sophokleischen Tragik hat Klein (I, 315) gut angegeben mit den Worten: „Als die entscheidende Neuerung des Sophokles in der Tragödie ist die Aufhebung der trilogischen Gliederung und die Abrundung der dramatisch-tragischen Geschicke zu einer selbständigen, harmonisch entfalteten Tragödie zu betrachten. Dadurch wurde Sophokles der Schöpfer einer für alle Folgezeit mustergiltigen Tragödienform."

Die Gegensätze des Göttlichen und Menschlichen, die bei Aeschylos in so schroffer Feindseligkeit sich bekämpfen, neigen sich bei Sophokles zur Versöhnung, und über alle, auch die schmerzlichsten Verhältnisse, ist das sanfte Abendrot würdevoller Resignation hingehaucht. Anzumerken ist bei Sophokles auch das entschiedenere Hervortreten des Frauengeschlechtes, welches in der aeschyleischen Tragik noch eine sehr untergeordnete Stellung einnahm. Das Meistertrauerspiel des Sophokles, die Antigone, ist auch zugleich die höchste Verherrlichung, welche dem Weibe durch die antike Poesie zuteil geworden. Seiner Antigone hat der Dichter, wie bekannt, das weiblichste, inhaltvollste, schönste Wort auf die Lippen gelegt, welches jemals aus Frauenmund gegangen:

„Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da!"

Das erscheint um so bedeutsamer, als die sämtlichen Dramen des Sophokles für seine Zeit neben der künstlerischen auch eine große ethische und politische Bedeutung hatten. Wie sehr dies die Athener erkannten und welchen Wert sie den Schöpfungen des Dichters beilegten, geht aus der Angabe hervor, daß der Staat auf die Aufführung der sophokleischen Stücke größere Summen verwendet habe, als der ganze peloponnesische Krieg kostete.

In der Tragik des Euripides (geb. 480 in Salamis, gest. 406 v. Chr. zu Pella in Makedonien) zeigt sich schon ein merkbares Herabgleiten von der durch Sophokles erreichten dramatischen Kunsthöhe. Das Schicksal erscheint beim Euripides mehr nur



Euripides. Marmorbüste im Museum zu Neapel. Nach Photographie.

als Zufall; seine Personen sind von dem erhabenen Kothurn herab und mitten unter die Leute getreten; der Chor, bei seinen Vorgängern ein notwendiger Hauptteil des Dramas, ist bei ihm nur ein zufälliger Schmuck; seine Heldenwelt ist völlig vermenschlicht, d. h. vergemeinert, und sein Hang zur Reflexion erstickt ebensosehr das tragische Pathos, welches bei ihm der rhetorischen Sentenz weichen muß, wie seine Vorliebe für aufklärerische Philosophie der Würde des Mythus und der Heldensage Abbruch thut. Die Leidenschaft ist ihm alles in allem, und sein Zweck neben lehrhafter Tendenz kein anderer als der, mit effektreicher Rührung auf das Gemüt zu wirken. Es ist auch ein gewisser sentimentaler Zug in ihm, der in der antiken Welt ganz fremdartig erscheinen mußte. Bei

alledem darf Euripides nicht mit dem ungerechten Maßstab gemessen werden, welchen der Schalk Aristophanes und viele Kritiker alter und neuer Zeit an ihn gelegt haben.

Der Streit über den Wert des Euripides hat niemals geruht von dem Tag an, wo Aristoteles diesen Dichter als den „am meisten tragischen" (τραγικώτατος) bezeichnete und ihm dadurch den Vorrang vor Aeschylos und Sophokles einräumen zu wollen schien. Gegenüber den vielen Verunglimpfungen, welche Euripides als „Weiberfeind" und „Ehelästerer" zu erfahren hatte, hat Raumer mit Fug die schönen Verse in des Dichters Orestes hervorgehoben:

„Ein selig Leben lebt der Mann, dem schön erblüht
Das Glück der Ehe! Wem es da nicht lächelte,
Dem fiel daheim und draußen ein unselig Los."[62])

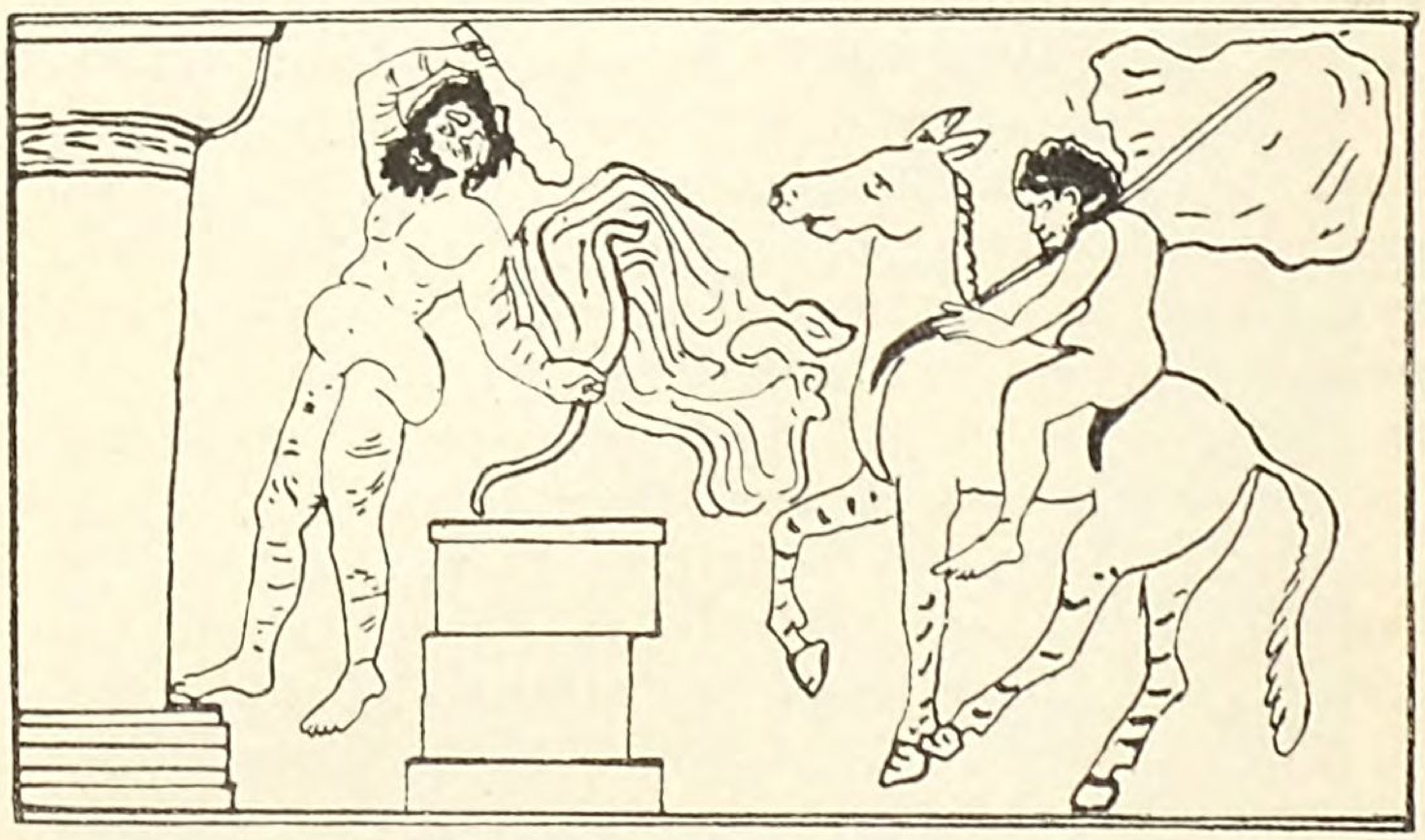
Er war immerhin ein bedeutender Poet, und wenn er auch seinen zwei Vorgängern an Erhabenheit, Kraft und Würde durchaus nicht gleichkam, so hat er dagegen in der Malerei der Leidenschaft Außerordentliches geleistet, und man kann sagen, er habe dadurch den Alten eine ihnen sonst unbekannte Welt aufgeschlossen, die Welt des Gemütes im engeren Sinne. Die dem Sophokles zugeschriebene Bemerkung, er (Sophokles) schildere die Menschen, wie sie sein sollten, Euripides aber so, wie sie seien — wäre in unserem Sinne eher eine lobende als eine tadelnde; denn dieser Bemerkung zufolge hätte Euripides ja die moderne Ansicht, daß „die Bretter die Welt bedeuten", d. h. daß die Bühne ein Spiegel der Wirklichkeit sein soll, glücklich vorweggenommen. Von den vielen (75 bis 123) Stücken des Euripides sind uns das Satyrspiel Kyklops und 17 Tragödien erhalten worden: Hekabe, Orestes, die Phönissen, Medea, Hippolytos, Alkestis, Andromache, die Hiketiden, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris, die Troerinnen, die Bakchantinnen, die Herakliden, Helena, Jon, der rasende Herakles, Elektra. Auch die Tragödien Rhesos und Danae wurden dem Euripides zugeschrieben, aber mit Unrecht.

Von den übrigen Tragikern der besseren Zeit, Philokles, Astydamas, Aristarchos, Jon (um 449 v. Chr.), Achäos, Agathon (um 417), Jophon und Ariston (Söhne des Sophokles), Xenokles, Karkinos, Kephisophon, Theodektes u. a. sind uns nur wenige Fragmente und magere Notizen übermacht worden. Mit dem Verluste der Freiheit und Unabhängigkeit von Hellas ging auch das tragische Spiel zu Grunde, und die Schlacht von Chäroneia bezeichnet mit dem Untergang der politischen Bedeutung Athens zugleich den Ruin der dramatischen Kunst.

Die Komödie.

Diese stand in höchster Blüte, als mit Euripides schon der Verfall der echten antiken Tragik begann. Sie teilte übrigens mit dieser den Ursprung, indem auch sie aus dem Dionysoskultus und speziell aus den dabei üblichen Phallusschen Gesängen hervorging, daher auch der Name (κῶμος, ein feierlicher Auf- oder Umzug, und ᾠδή Lied, κωμῳδία, Umzugslied, festlicher Prozessionsgesang). Wie sich aus diesen Chören, welche allerdings schon ursprünglich komischer, spottender und persiflierender Natur gewesen sein mögen, nach und nach das Dramatische entwickelte, kann nicht genau nachgewiesen werden, so wenig als der Ort, wo diese Entwickelung vor sich ging. Dem Anschein nach geschah es in dem Nachbarlande Attikas, in Megaris, wo um 570 v. Chr. Susarion zuerst komische Spiele in Versen verfaßt haben soll, und auf Sicilien, wo zur Zeit des Aeschylos

der Komödiendichter Epicharmos lebte, welchem Phormis und Deinolochos nachstrebten. Ihre Bedeutung als Kunstform erhielt die Komödie jedoch erst in Athen, und hier zeigte sich in ihr ein absolut demokratischer Geist, der mit einer schrankenlosen Freiheit, wovor uns polizierten Epigonen die Haut schaudert, alle göttlichen und menschlichen Verhältnisse, den Staat in seiner Gesamtheit wie in seinen einzelnen Repräsentanten und Führern in das Bereich der Komik, der Ironie, des Witzes und Hohnes hereinzog und das ganze politische, sittliche und geistige Leben der damaligen Zeit rücksichtslos malte und strafte. Diese Komödie, diese „That der absoluten Heiterkeit", wie sie Rötscher genannt hat, für welche bezugs der Form der Chor wesentlich war, sowie die Parabase (παράβασις) — eine Art Intermezzo, in welchem der Chorführer sich im Namen des Dichters mit direkter Ansprache an die Zuhörer wandte — schufen und handhabten



Antike Darstellung der ersten Scene der „Frösche".
Dionysos mit Keule, Bogen und Löwenfell sucht Herakles in dessen Tempel, damit ihn dieser in die Unterwelt begleite. Da ihm nicht sofort aufgethan wird, sucht er die Thüre einzuschlagen. Im Hintergrunde sein Diener mit Gepäck auf einem Esel. (Archäol. Zeitschrift.)

Kratinos, Krates, Eupolis, Pherekrates, Platon (nicht zu verwechseln mit dem berühmten Philosophen) und vor allen andern Aristophanes, der „ungezogene Liebling der Grazien", der Grazienschlingel des Altertums, der, um 444 (?) v. Chr. geboren, zur Zeit des peloponnesischen Krieges in Athen als Bürger lebte.

Dem Altertum galt er nicht als der „ungezogene" Liebling der Grazien, sondern als ihr Liebling schlechtweg. Ein dem Philosophen Platon zugeschriebenes Epigramm der Anthologie lautet:

„Als die Chariten einst einen ewigen Tempel sich suchten,
Wählten, Aristophanes, sie deine Seele dazu."

In einem andern Epigramm werden seine Komödien „Werke von göttlicher Kunst" genannt und wird er gepriesen als der „mutige Sänger", als „der hellenischen Sitte Maler und als der komischen Kunst Meister".

Von seinen 54 Komödien sind uns 11 erhalten worden: Die Acharner (Ἀχαρνεῖς), Die Ritter (Ἱππεῖς), Die Wolken (Νεφέλαι), Die Wespen (Σφῆκες), Der Friede (Εἰρήνη), Die Vögel (Ὄρνιθες), Die Weiber am Thesmophorienfest (Θεσμοφοριάζουσαι), Lysistrate (Λυσιστράτη), Die Frösche (Βάτραχοι), Die Weiber-

volksversammlung (Ἐκκλησιάζουσαι) und Plutos (Πλοῦτος). Aristophanes ist der eigentliche Koryphäe der sogenannten „alten", d. h. echten attischen Komödie und ihr unübertrefflicher Meister. Nur muß man, um von ihm Genuß zu haben, nie vergessen, daß er nicht für ein Polizeivolk, wie wir sind, sondern für ein Naturvolk dichtete, welches die Abstinenz und Prüderie nicht kannte, vor dem Nackten nicht zurückschrak und bei dem daher alles Natürliche, also auch die Zote, seine Berechtigung hatte. Die grelle Rücksichtslosigkeit, womit beim Aristophanes die geschlechtlichen Verhältnisse behandelt werden, wird erklärlicher, wenn man bedenkt, daß die Frauen das komische Schauspiel nicht zu besuchen pflegten. Wenigstens gilt das für feststehend, obgleich man aus einer Stelle der aristophanischen Komödie Der Friede (V. 948—54) hat schließen wollen, daß auch Frauen, obzwar vielleicht nur ausnahmsweise, den Aufführungen von Lustspielen anwohnten. Die angezogene Stelle scheint freilich gerade das Gegenteil zu beweisen.[63])

Auf der andern Seite soll aber der übertriebenen Lobpreisung des Mannes, wie sie hier und da laut geworden, entgegengehalten werden, daß er für uns schlechterdings nicht einmal annähernd mehr sein kann, was er seinen Landsleuten zur Zeit des peloponnesischen Krieges gewesen ist. Er war ein durch und durch politischer Dichter und Parteimann. Seine Tendenz war die Befehdung der Demokratie seiner Vaterstadt, und er brachte in seinen Rittern den Demos, das souveräne Volk selbst auf die Bühne, um den Athenern in dieser Personifikation ihrer selbst ein Hohlspiegelbild vorzuhalten. Er war in der Politik ein Konservativer und in der Religion ein Orthodoxer; oder er stellte sich wenigstens so an, beides zu sein, um die Vorschrittsmänner und Aufklärer — unter den letzteren besonders den Sokrates — mit bitterstem Hohn überschütten zu können. Daneben war er aber auch wieder der skeptischste aller Menschen, dessen Humor keine, aber auch gar keine Schranke anerkannte und die alten Götter unendlichem Gelächter preisgab. Die athenische Demokratie war keineswegs so ganz verworfen, wie Aristophanes sie darzustellen liebte, und daß auch sie Humor besaß, bewies sie ja sattsam, wenn sie den riesenhaften aristophanischen Hohlspiegelungen und Eulenspiegeleien Beifall klatschte. Mit alledem soll natürlich nicht geleugnet sein, daß Aristophanes ein Nummer-Einsmann von Dichter gewesen. Seine Phantasie war reich, seine komische Kraft erstaunlich, seine Gestaltungsmacht bewundernswert, sein Stil neben der haarsträubendsten Zotenreißerei auch hochpathetischer Aufschwünge und graziösester Töne fähig.

In mehreren seiner Parabasen entfaltet Aristophanes einen Ernst und eine moralische Tapferkeit, welche keinen Zweifel gestatten, daß der Kern der Komik des verwegenen Spötters ein hochsittlicher war. Ja, man möchte fast sagen ein tragischer. Denn tragisch mutet es uns an, wenn wir mitansehen, wie der geniale Mann von der Eitelkeit seines Ringens und Bemühens, die unwiederbringlich vergangene „Marathon-Zeit" für Athen und Hellas zurückzuführen, in seinem Innersten selber überzeugt gewesen ist. Ein Füllhorn von Schönheit schüttet er häufig in seinen Chorgesängen aus, und der attische Dialekt hat meines Erachtens nichts Lieblicheres und Reizenderes geschaffen als die Stelle in den Vögeln, wo der Wiedehopf die gefiederten Scharen zur Versammlung ladet, es wären denn die Verse, welche in derselben Scene derselbe Wiedehopf der Nachtigall zuruft:

„O Gespielin, wach auf und verscheuche den Schlaf,
Laß strömen des Liedes geweihte Musik
Aus der göttlichen Kehle, die schmelzend und süß
Um mein Schmerzenskind und das deine klagt
Und melodischen Klangs aushauchend den Schmerz,

Ach, um Itys weint.
Rein schwingt sich der Schall durch das rankende Grün
Zu dem Throne des Zeus, wo Phöbos ihm lauscht,
Der goldengelockte, zu deinem Gesang
In die elfenbeinerne Harfe greift,
Zu deinem Gesange den schreitenden Chor
Der Unsterblichen führt;
Und weinend mit dir, einstimmig ertönt
Von dem seligen Mund
Der Olympischen himmlische Klage." (Übers. von Seeger.)

Denkwürdig für die Litterarhistorie ist auch, daß Aristophanes durch seine Komödie Die Frösche, worin Aeschylos so hoch erhoben und dem Euripides so furchtbar mitgespielt wird, die Gattung des litterarisch-polemischen Lustspiels geschaffen hat. Nicht minder denkwürdig ist für die Kulturgeschichte oder, richtiger gesprochen, für die Geschichte der menschlichen Narrheit die Thatsache, daß schon Aristophanes Veranlassung hatte, gegen modernste moralische Pestilenzen satirisch-polemisch aufzutreten und vorzugehen: gegen den Wahnwitz des Kommunismus und gegen die Unzucht der sogenannten Frauenemanzipation. Das macht seine (ästhetisch angesehen, schwächste) Komödie Die Weibervolksversammlung sittengeschichtlich so hochbedeutsam. Die Wortführerin seiner emanzipationslustigen Weiber, Madame Praxagora, verdiente ganz und gar, die Pariser Kommunistenwirtschaft vom März, April und Mai 1871 mitgelottert zu haben. Denn die Schamlosigkeit, womit sie die freche Botschaft des Diebstahls und der Lüderlichkeit predigt, ist unübertrefflich. Ihre Darlegung des Glücks der anarchistisch-kommunistischen Weibergemeinschaft klingt im Deutschen zu — griechisch und mag im Urtext nachgelesen werden. Über die Gütergemeinschaft läßt sie sich folgendermaßen aus (Ekklesiazusen, V. 607 fg.):

Chorführerin.

Nun säume nicht länger und mach dich ans Werk und erörtre die neuen Ideen;
Wenn nur eilig es geht, das erfreut sie zumeist und gewinnt dir den Beifall der Menge.

Praxagora.

Daß ich Gutes euch rate, des bin ich gewiß! Doch das Publikum — ob es geneigt ist,
Sich mit neuen Ideen zu befassen und nicht an veralteten Sitten und Bräuchen
Hartnäckig zu hängen, das fragt sich noch sehr und erfüllt mich mit ernster Besorgnis.

Blepyros.

Was das Neue betrifft, befürchte nur nichts! Von Regierungsmaximen erscheint uns
Nur die eine: „Das Neuste das Beste!" probat; alles Alte verachten wir gründlich.

Praxagora.

Nun wohlan denn! Es falle mir niemand ins Wort und störe mich in der Rede,
Bis er meine Gedanken vernommen und klar den entwickelten Plan sich gemacht hat.
Hört! Alles wird künftig Gemeingut sein und alles wird allen gehören,
Sich ernähren wird einer wie alle fortan; nicht Reiche mehr giebt es noch Arme,
Nicht besitzen wird dieser viel Jucharte Lands und jener kein Plätzchen zum Grabe;
Nicht Sklaven in Meng' wird halten der ein' und der andre nicht einen Bedienten,
Nein, allen und jeden gemeinsam sei gleichmäßig in allem das Leben!
. . . . Zuvörderst erklär' ich die Äcker
Für Gemeingut aller, auch Silber und Gold und was alles der einzelne sein nennt.
Aus Mangel wird nie mehr ein Mensch sich vergehn; denn alles ist Eigentum aller,
Brot, Kuchen, Gewänder, gepöckeltes Fleisch, Wein, Erbsen und Linsen und Kränze —

u. s. w. in der alten Litanei des Unsinns, welcher heute wieder als neueste Weisheit von Gaunern den Gimpeln aufgetischt wird.

Man unterscheidet an der attischen Komödie eine alte, eine mittlere und eine neuere. Die wahre und rechte ist die alte, d. h. die politische, welche in schrankenlosem Walten des Spottes Zustände und Personen der Wirklichkeit und Gegenwart zu ihrem Vorwurf genommen hat. Der Charakter der sogenannten mittleren, in welche Aristophanes durch seinen Plutos hinübergriff, ward durch das Verbot, lebende Personen auf die Bühne zu bringen, bestimmt. Das erwähnte Verbot beweist, daß es auch im alten Athen schon eine Theaterzensur gab. Die Komödie mußte also zu der Allgemeinheit der Gattung und zur Allegorie ihre Zuflucht nehmen, und damit war ihre Wirksamkeit gründlich geschwächt. Antiphanes und Alexis (von Thurioi) werden von den Alten unter den Verfassern solcher gezähmter, ausgebeinter Komödien ausgezeichnet. Die durch die mittlere



Satyrspiel. Herakles liegt betrunken an der Erde, um ihn sein lärmendes Gefolge. (Nach Benndorf, Vasenbilder.)

angebahnte Umwandlung vollendete sich in der neueren Komödie, die unserm gäng und gäben Begriff vom Lustspiel entspricht, d. h. diese neuere Komödie hatte, allen politischen Beziehungen fremd, zu ihrem Gegenstande die allgemeinen Thorheiten und Lächerlichkeiten der Gesellschaft, und ihr Angelpunkt war die in geschlechtlichen und Familienverhältnissen sich bewegende Intrigue. Der berühmteste Lustspieldichter dieser Art war Menandros (342—290 v. Chr.); mit ihm wetteiferte Philemon (gest. 262). Von ihren Stücken sowohl als von denen des Philippides, Apollodoros, Diphilos u. a. sind uns nur spärliche Bruchstücke gerettet worden, und wir sind daher, um uns eine Vorstellung von dieser „neueren" attischen Komödie zu bilden, auf die Nachbildungen derselben durch die römischen Komöden Plautus und Terenz angewiesen.

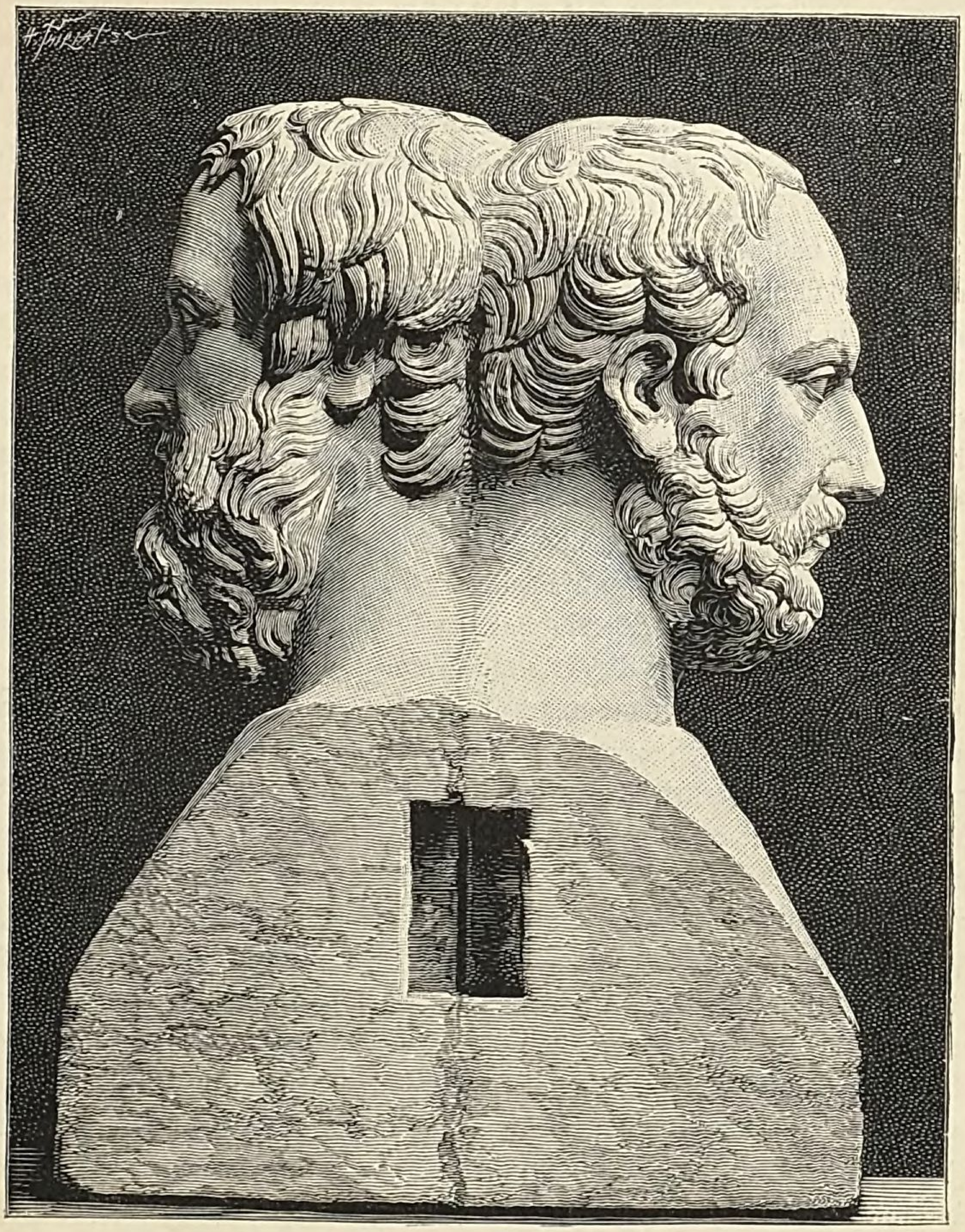
Satyrspiel, Hilarodie, Mimen.

Das Satyrspiel (σάτυροι, drama satyricum) bildete, ebenfalls aus den Chorgesängen der Dionysien hervorgegangen, eine Art von Mittelglied zwischen Tragödie und Komödie. Seine Eigentümlichkeit war, daß der Chor in ihm aus Satyrn- und Silenenmasken bestand, welche charakteristische Tänze mit ihren Scherz- und Spottgesängen verbanden; der Stoff der Handlung war ein mythologisch-heroischer, die Dauer derselben sehr kurz, die Scenerie eine wildlandschaftliche, die Entwickelung der Fabel höchst

einfach. Seine kunstmäßige Ausbildung soll das Satyrdrama dem Pratinas von Phlios verdanken. Das einzige vollständig auf uns gekommene Stück dieser dramatischen Art ist der Kyklops des Euripides. Die Hilarodie (ἱλαρῳδία) und die Phlyakographie (φλυακογραφία), letztere erfunden von Rhinthon aus Tarent (um 300 v. Chr.) sind uns nur vom Hörensagen bekannt und sollen im komischen Versmaße geschriebene Parodien des tragischen Stils gewesen sein. Die Mimen (μῖμοι) endlich waren, unter den sizilischen Griechen entstanden, dramatische Stegreifgedichte, welche ihren Stoff aus dem Volksleben nahmen und in leichtgeschürzten Possen das Treiben von Zechbrüdern, Verliebten, Kupplern u. dgl. m. darstellten. Hauptdichter der mimischen Gattung war Sophron aus Syrakus (420), der von den Alten, besonders von Platon, sehr geschätzt wurde. Ein deutliches Bild dieser dramatischen Spielart geben die erst vor einigen Jahren wieder aufgefundenen Mimiamben des Herondas oder Herodas aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. Eine Art Genrebilder in Wechselgesprächen, als Zwischenstücke bei öffentlichen oder privaten Anlässen aufgeführt, in choliambischen Versen gehalten, poetisch und künstlerisch nicht von hohem Werte, in Sprache, Ton und Inhalt sehr realistisch und ungeniert (Der Lehrer, Die Eifersüchtige, Die Kupplerin, Der Bordellwirt u. a.), gewähren sie schätzenswerten Einblick in das Leben und Treiben der Gesellschaft von Alexandria.[64])

Bukolische Dichtung.

Die bukolische Poesie (von βουκολεῖν, weiden, hüten, schäfern) war in der Zeit, in welcher die großartigen epischen, lyrischen und dramatischen Formen der griechischen Poesie bereits der Vergangenheit angehörten, noch die erfreulichste Äußerung dichterischer Bestrebungen. Der Grundton der Bukolika ist der erotische, und mit der Schilderung des Gefühles der Liebe wird die Beschreibung schäferlichen Lebens verwoben; daher der Name der Gattung (μέλη βουκολικά). Die Liebe erscheint hier gleichsam als ein Privilegium der Hirtenwelt, und der Dichter stellt die Einfachheit und Natürlichkeit schäferlicher Sitten und Gebräuche, wie die ländliche Ruhe und Abgeschiedenheit, dem Geräusch und der Verschrobenheit des Stadtlebens gegenüber. Idyll (εἰδύλλιον, wörtlich Bildchen) hieß das Hirtengedicht vornehmlich dann, wann es zu einem genrebildartigen Gemälde thatsächlicher Zustände sich abrundete. Die Erfindung des Hirtengesangs wird dem sagenhaften Hirten Daphnis zugeschrieben, die Heimat idyllischer Poesie aber ist Sizilien, und ihre Verwandtschaft mit der mimischen nicht zu verkennen. Der Einfluß von Sophrons Mimik auf Theokritos aus Syrakus (um 280 v. Chr.), welcher, nach Stesichoros aus Himera, als Vollender der bukolischen Form und Hauptpoet der Gattung auftrat, liegt am Tage. Seine 30 im dorischen Dialekt geschriebenen Idyllien sind weitaus die lieblichsten Früchte des alexandrinischen Spätsommers der griechischen Poesie und neben seinen eigentlichen Hirten und Fischergedichten, unter welchen das 27., betitelt Die Schäferhochzeit, an psychologischer Wahrheit und dramatischem Gang alle andern überragt, ist insbesondere auf das fünfzehnte seiner Idyllien (Die Syrakuserinnen) zu verweisen, welches man gerechterweise das frischeste Bild des geselligen Lebens nennen darf, das wir aus dem gesamten Altertum besitzen. Von der Bukolik des Bion und des Moschos, welche Zeitgenossen des Theokritos gewesen sein sollen, sind nur einzelne, meist fragmentarische Proben auf uns gekommen: beide waren übrigens im Altertum hochangesehen.



Herodot und Thukydides. Doppelbüste im Museum zu Neapel. Nach Photographie.

Geschichtschreibung und Redekunst.

Es ist der natürliche Verlauf der Kultur, daß sich die Prosa erst langsam aus der Poesie hervorbildet, in welcher die Völker stets und überall ihre ursprünglichen Empfindungen und Gedanken ausdrücken. Anfänglich waltet Phantasie und Gefühl ausschließlich, und erst dann, wann die geistige Entwickelung an Umfang und Vielseitigkeit zugenommen hat, tritt die verständige Reflexion hinzu und schafft sich in der Prosa eine ihr entsprechende Form. Wie sich nun die Prosa der Hellenen zuerst bildete und welche Männer bei dieser Bildung besonders thätig waren, ist nicht klar; denn die Nachricht, daß zuerst Pherekydes philosophische Maximen in prosaischer Form aufgezeichnet habe, ermangelt der historischen Erhärtung. Mit desto größerer Bestimmtheit aber darf angenommen werden, daß die Prosa zuerst als Geschichtschreibung in die Litteratur ein-

geführt wurde; denn diese hängt mit der epischen Dichtung genau zusammen und der Epiker ist der natürliche Vorgänger und Anreger des Historikers.

Die Anfänge der historischen Kunst der Hellenen zeigen die Mythographen (Logographen), deren Stil noch ein vorherrschend dichterischer war und welche die Mythen und Sagen des Heroenzeitalters etwa in der Art unserer ältesten mittelalterlichen Chronikschreiber erzählten. Hauptsächlich nahmen sie auf die genealogischen Verhältnisse der Vorzeit Rücksicht, und ihre vornehmste Quelle waren die kyklischen Dichter. Genannt werden als solche Mythographen, von deren Arbeiten indessen nur sehr weniges übrig geblieben: Kadmos aus Milet, Hekatäos aus Milet, der Äolier Menekrates, Eugeon von Samos, Charon von Lampsakus, Dionysios von Milet, Pherekydes aus Leros, Xanthos aus Sardes, Hippys aus Rhegium, Hellanikos von Lesbos u. a. Diese Männer verhalten sich zum Herodotos, dem eigentlichen Vater der Historiographie, wie sich die vorhomerischen Sänger zum Homer verhielten, nur mit dem Unterschiede, daß über die Persönlichkeit Herodots kein Zweifel walten kann. Herodotos (um 484 v. Chr. zu Halikarnassos geboren) ist der Homer der Prosa. Der epische Ton und die dichterische Weltanschauung schlagen in seiner Völkergeschichte, deren Glanzpunkt die Darstellung der Perserkriege ist, stark vor; er läßt der Mythe und dem Märchen noch ihr poetisches Recht angedeihen, und wie sehr er auch nach Treue strebt, so ist seine Geschichte dennoch mehr ein kindlich naives Erzählen, denn eine auf streng kritischer Prüfung des Ueberlieferten beruhende Gliederung der Thatsachen. Das Altertum bezeugte die Achtung, die es vor Herodots Werk hatte, dadurch, daß es den neun Büchern desselben die Namen der Musen vorsetzte, und auch die moderne Kritik hat dem alten Forscher seinen Ehrennamen eines „Vaters der Geschichte" dankbar bestätigt. Hat doch die geographische und ethnographische Forschung der Neuzeit gar vielfach anerkennen müssen, daß der Alte von Halikarnaß die Zustände der fremden Länder, welche er schildert, mit eigenen Augen geschaut und das Geschaute mit richtiger Beobachtungsgabe wiedergegeben habe. Manches, was im Herodot früher als märchenhaft erschien, hat die moderne Ägyptologie und Assyriologie als wirklich nachgewiesen. Herodot bildet den Übergang von der Mythographie zu der Geschichtschreibung, wie sie uns in der Geschichte (der ersten 21 Jahre) des peloponnesischen Krieges (acht Bücher) von Thukydides als vollendete historische Kunst vor Augen tritt.[65]) Thukydides (geb. 471 (?) zu Athen, philosophisch gebildet, als Staatsmann und Feldherr thätig) soll durch die Bewunderung Herodots, welchen er als Knabe an einem Nationalfeste zu Olympia unter dem Zujauchzen der Hellenen einen Teil seines Geschichtewerkes vorlesen hörte, zur Geschichtschreibung angeregt worden sein. Die Herodotsche Naivetät hat aber bei ihm schon einem vollständig organisch gegliederten Pragmatismus Platz gemacht. Man sieht es seinem Werke leicht an, daß es von einem Manne herrührt, dem durch genaue Bekanntschaft mit den menschlichen Verhältnissen überhaupt und dem politischen Getriebe insbesondere, sowie durch Beteiligung an den Staatsgeschäften die Illusionen frühzeitig abhanden gekommen waren und der also den Verlauf der Geschichte nicht, wie Herodot, dem Walten der Gottheit, sondern vielmehr der Wechselwirkung der menschlichen Leidenschaften zuschreiben mußte. Gründlichkeit der Forschung, Gediegenheit des Urteils, Kraft der Darstellung, Schwung der Gedanken und Plastik der Charakteristik berechtigen den Thukydides, für alle Zeit ein Muster der Geschichtschreibung zu sein, und bei ihm vornehmlich zeigt sich, was die Historiker der Alten so groß erscheinen läßt, daß sie nämlich von

ihrem heimatlichen Staatsleben ausgingen, alles auf dasselbe bezogen und so ihr Vaterland und Volk gleichsam zum Zentrum der Welt machten. Das Werk des Thukydides über den peloponnesischen Krieg, d. h. die Geschichte seiner Zeit, ward fortgesetzt durch Xenophon (geb. 444?), einen vielseitigen Schriftsteller, der, auch im philosophischen und ökonomischen Fache thätig, seinen Meister Sokrates so lebenswahr und liebenswürdig geschildert hat (Denkwürdigkeiten [ἀπομνημονεύματα] des Sokrates). Die Höhe des Thukydides erreicht er jedoch bei weitem nicht, und man hat nicht unrichtig gesagt, er verhalte sich in der historischen Kunst zu diesem Meister, wie sich in der dramatischen Euripides zum Sophokles verhält. Das Gefällige herrscht bei ihm vor, die Tragweite des staatsmännischen Blickes seines Vorgängers, sowie die plastische Bestimmtheit von dessen Gestalten fehlt; dagegen ist seine Darstellung äußerst anmutig und einfach schön, was seine Fortsetzung des Thukydides (Ἑλληνικά) und seine Geschichte des Rückzugs der 10,000 Mann griechischer Hilfstruppen in dem Kriege des jüngeren Kyros gegen Artaxerxes (Ἀνάβασις) mit zu den gelesensten Geschichtswerken des Altertums stellt. Schwächer ist seine Kyropädie (Κύρου παιδεία), eine Art historisch-pädagogischen Romans.

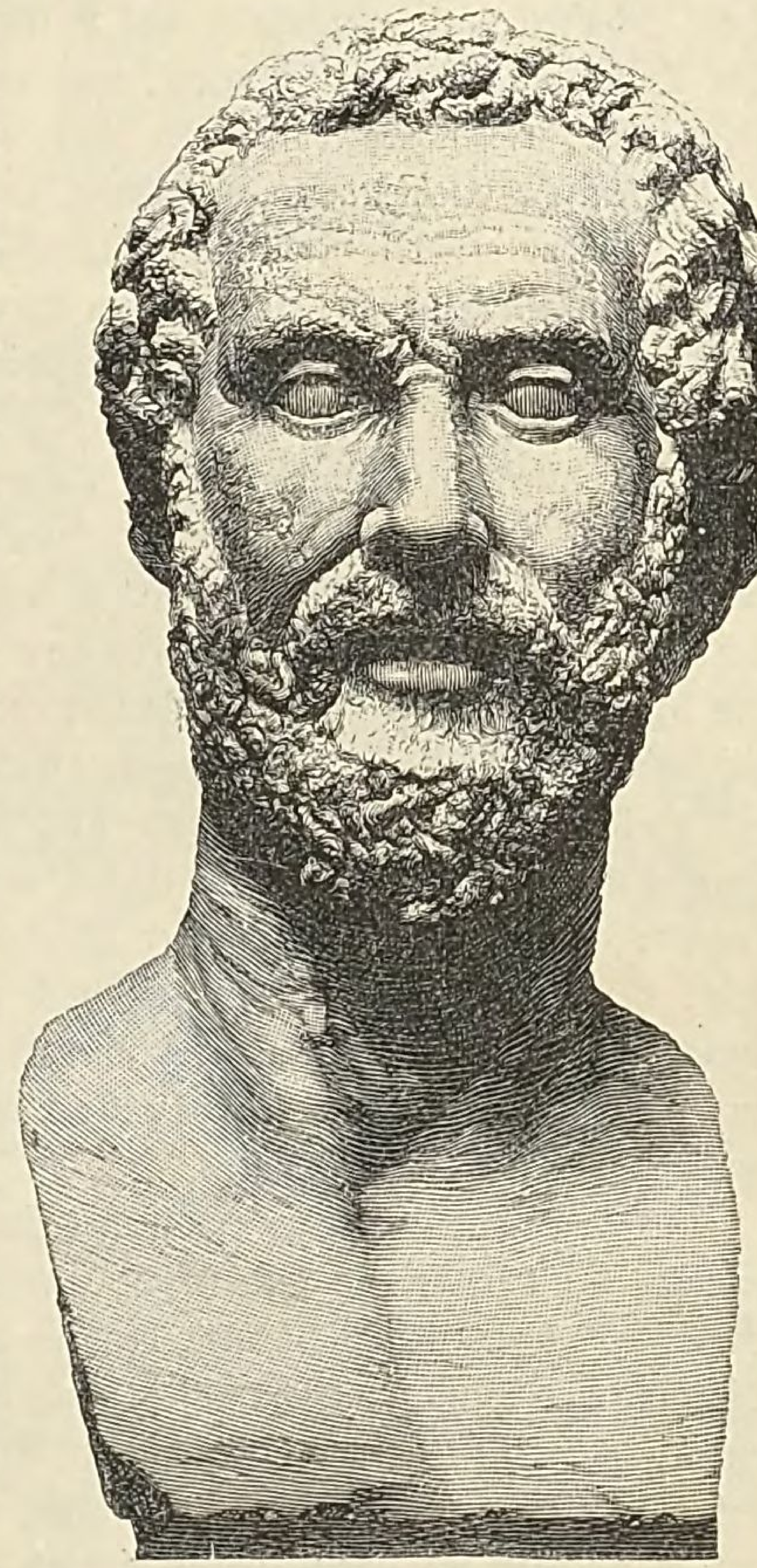
Ein leidiges Zurücksinken der Geschichtschreibung in die Mythographie bezeichnet Ktesias, der eine Geschichte Indiens und Persiens schrieb, und mit Philistos, Theopompos und Ephoros begann die rhetorisierende Manier in der Historiographie und zugleich das Vertauschen des nationalen Bodens mit dem Felde der Universalgeschichte, was eine Folge des Zerfalls des griechischen Staatslebens war. Die Züge und Thaten Alexanders des Großen eröffneten derartigen Bestrebungen neue Bahnen, welche besonders von den Historikern Kallisthenes, Herakleides, Anaximenes, Hieronymos, Klitarchos, Marsyas, Diodotos, Eumenes, Duris, Nymphis, Hekatäos, Berosos, Manethos, Timäos, Phylarchos verfolgt wurden. Diese und andere Geschichtschreiber ihrer Art sind nur spärlichen Fragmenten nach bekannt. Mit der Ausbreitung der Römerherrschaft über Hellas verschwand der griechische Geist immer mehr, wie aus der Litteratur überhaupt, so auch aus der Geschichtschreibung. Die Universalhistorie nahm den Platz der nationalen entschieden ein, und da die römische Geschichte allmählich Weltgeschichte zu werden begann, so wurde Rom zunächst Mittelpunkt der Historiographie, wie in der Allgemeinen Geschichte (ἱστορία καθολική) des Polybios aus Megalopolis (geb. um 210 bis 200 v. Chr.), von deren 40 Büchern uns jedoch leider nur die fünf ersten vollständig erhalten sind. Polybios ist durchaus gediegener Pragmatiker und gewissenhafter Chronolog, um dieser Eigenschaften willen einer der Hauptquellenautoren für die Geschichte des Altertums. Viel niedriger stehen Diodoros aus Sizilien, Zeitgenosse des Cäsar, und Dionysios aus Halikarnassos (um 66 v. Chr.), ebenfalls mit der römischen Geschichte beschäftigt. Der gelehrte Jude Flavius Josephus (geb. 37 n. Chr.) lieferte in griechischer Sprache wichtige Werke über die Altertümer und über den Untergang seines Volkes (Ἰουδαϊκὴ ἀρχαιολογία, Ἰουδαϊκὴ ἱστορία.) An die bessere Zeit der griechischen Geschichtschreibung erinnert Plutarchos aus Chäroneia (50—120 n. Chr.) durch sein berühmtes Werk Vergleichende Biographien (βίοι παράλληλοι), das ihn auch in der modernen Welt zu einem der populärsten Erzähler gemacht hat, aber freilich der Rhetorik einen die geschichtliche Wahrhaftigkeit und Genauigkeit häufig beeinträchtigenden Einfluß gestattet. Nach ihm trat ein immer rascheres Sinken des historischen Stils ein; so in des Flavios Arrianos (geb. um 124 n. Chr.) Geschichte Alexanders, so in des

Appianos Römischer Geschichte, die übrigens für einige Partien derselben Hauptquelle ist, weil die von Appian benützten Historiker verloren gegangen, wie auch das historisch-archäologische Werk des Pausanias (wahrscheinlich um 170 oder 180 n. Chr.) über Griechenland, Rundreise (περιήγησις Ἑλλάδος), mit der gehörigen Vorsicht gebraucht, manchen schätzenswerten Nachweis zu geben vermag. Als der letzte beachtenswerte griechische Geschichtschreiber vor dem Eintritt der byzantinisch-christlichen Zeit ist zu betrachten Herodianos (170—240), welcher in acht Büchern die römische Geschichte vom Tode des Mark Aurel an bis zur Zeit Gordians III. schrieb. Von größter Wichtigkeit für die Kaiserzeit würde des etwas älteren Cassius Dion (um 155) Römische Geschichte (ἱστορία ῥωμαϊκή) sein, wenn von den 80 Büchern dieser römischen Geschichte mehr erhalten wäre als Bruchstücke und von einem unfähigen byzantinischen Mönche verfertigte Auszüge, die an Genauigkeit, Zuverlässigkeit und gesundem Urteil schweren Mangel leiden.

Ein Staatsleben, wie es das hellenische in seiner Blütezeit war, mußte notwendig auf politische Beredsamkeit einen hohen Wert legen. Die fortwährende Reibung der Parteien, die republikanische Gewohnheit, alles den Staat und die Rechtspflege Betreffende auf öffentlichem Markte zu verhandeln, machten die Aneignung eines schlagfertigen, dem griechischen Schönheitssinn entsprechenden freien Vortrags für jeden, der sich an der Lenkung der Staatsgeschäfte beteiligen wollte, zu einer unbedingten Notwendigkeit. Die Entwickelung des Redetalents wurde zu Athen in die Sphäre der Kunst erhoben (Rhetorik) und vornehmlich in den Schulen der Sophisten gelehrt. Solche Rhetoriker waren Protagoras und Gorgias (427 v. Chr.), deren Stellung, Thun und Treiben man vielleicht am besten kennzeichnet, wenn man sie mit advokatischen und publizistischen Rabulisten unserer eigenen Zeit vergleicht. Denn wie diese, hatten es auch jene in der grundsatz-, ehr- und schamlosen Gaukelei und Taschenspielerei mit Wort und Feder glücklich so weit gebracht, daß sie heute in den Kot traten, was sie gestern zu den Sternen erhoben hatten, oder umgekehrt, und daß sie im Handumdrehen aus weiß schwarz und aus schwarz weiß machten. Von edlerem Schlage waren die eigentlichen attischen Staats-, Gerichts- und Schulredner Antiphon (479—411), Antokides (467—391), Lysias (458—378), Isäos (420—348), Lykurgos der Athener (404—323) und Isokrates (436—338). Unter den 21 auf uns gekommenen Reden des Letztgenannten sind der Panegyrikos, worin die Hellenen zur Eintracht ermahnt wurden, und die Preisrede auf Athen, Panathenaikos, die berühmtesten. Aber man merkt doch sofort, daß man es nicht mit einem geborenen Redner, sondern mit einem künstlich gebildeten Rhetor zu thun hat, nicht mit gehaltenen, sondern mit geschriebenen Reden, welche ungeachtet ihres feingedrechselten Periodenbaus, ihrer Rundung und ihres Schmuckreichtums nach der Schule schmecken, ermüden und erkälten.

Ganz anders ist die Wirkung der aus dem Altertum herabgekommenen Reden des Demosthenes (geb. 383 oder 381 v. Chr.) Man zählt deren 61 auf, allein es sind unechte darunter gemischt. Demosthenes war anerkannt der größte Redner der antiken Welt, und er war mehr als ein großer Redner, er war ein großer Mann im Voll- und Hochsinn des Wortes, ein Prinzipienmann edelsten Schlages, ein Patriot von lauterster Tugend, der letzte große Staatsmann Athens. Seine ganze Erscheinung kann uns veranschaulichen, was es heißen will, wenn man von einem „antiken Charakter“ spricht. Das auszeichnende Merkmal der demosthenischen Reden ist, daß sie gar nicht

rhetorisch, d. h. nicht gekünstelt sind. Es ist allerdings große Kunst in ihnen, größte Kunst; aber die Kunst hat in diesen Meister- und Musterreden jenen Grad von Vollendung erreicht, wo sie wieder zur Natur wird. Schlicht, sachgemäß und sachkundig fließen sie dahin, vornehm im besten Sinne und doch zugleich ganz volksmäßig, durch das Stahlband einer unbeugsamen und unbeirrbaren Logik zusammengehalten, einschneidend und durchschlagend wie das beste Schwert, welches jemals gezogen wurde. Was aber die außerordentliche Wirkung, die sie noch jetzt hervorbringen, vor allem erklärt, ist, daß sie durchweg fühlbar machen, in der Person ihres Urhebers sei großes Genie mit einem großen Charakter unlöslich verbunden, Talent und Kunst seien hier auf sittliche Kraft unentwegt basiert gewesen. Im Frühjahr 351 ist Demosthenes zuerst mit ganzer Entschiedenheit an die große Aufgabe seines Lebens herangetreten und hat seine weltgeschichtliche Rolle eröffnet, indem er die erste seiner Philippiken, die erste jener herrlichen Reden hielt, welche die Rettung von Athen und Hellas vor den Eroberungs- und Unterjochungsplänen des makedonischen Philippos zum Zweck hatten. Nachdem der ganze heldische Kampf seines Lebens als erfolglos sich herausgestellt hatte, nachdem, wie es gewöhnlich, wenn nicht immer, in der Welt geschieht, Vernunft und Recht der Gewissenlosigkeit, Schurkerei und Gewalt erlegen waren, entzog sich Demosthenes im Jahre 322 im Tempel des Poseidon auf Kalauria durch freiwilligen Tod der Schmach der Hinmordung oder der in seinen Augen noch größeren der Begnadigung durch den makedonischen Tyrannen Antipater. Gegen Demosthenes war als Redner-Intrigant bekanntlich insbesondere der an König Philipp verkaufte Äschines thätig gewesen, ein begabter Schuft, ein Mensch, welcher ganz das Zeug hatte, unter den sogenannten „Realpolitikern“ der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine führende und einträgliche Rolle zu spielen. Den Demetrios Phalereus († 283) haben die Alten als den letzten Träger „attischer“ Beredsamkeit bezeichnet.



Demosthenes.
Marmorbüste im Brit. Museum, London.
Nach Photographie.

Nachblüte der griechischen Litteratur.

Mit dem Übergange Griechenlands in das makedonische Weltreich hörte Athen auf, die bevorrechtete Heimat der Wissenschaft und Kunst zu sein, und die geistige

Thätigkeit konzentrierte sich vornehmlich in Alexandria, wo die Ptolemäer, welche sich von der Hinterlassenschaft Alexanders des Großen Ägypten angeeignet hatten, der Gelehrsamkeit eine sichere Stätte bereiteten und ihr in einer sehr reichen Bibliothek, die über 700000 Rollen enthalten haben soll, erwünschte Hilfsmittel darboten.[66] Ich sage der Gelehrsamkeit, denn diese war jetzt an die Stelle der Hervorbringung getreten. Das Schaffen hatte aufgehört, das Kritisieren, Einregistrieren, Kommentieren begann. Die Dichtkunst, wo sie sich regte, war entweder eine gelehrte und ängstliche Nachkünstelung der großen Werke früherer Zeit, oder sie wurde durch den Versuch, orientalische und hellenische Elemente zu verbinden, zu einem unerquicklichen Mischmasch.

In der ersteren Richtung hinterlassen nur wenige der alexandrinischen Poeten einen günstigen Eindruck, unter ihnen vornehmlich der Epiker Apollonios der Rhodier (240 v. Chr.), der in seinem Heldengedichte Die Argonautenfahrt (Ἀργοναυτικά) mit Geschmack und Geist homerische Einfachheit anstrebte. Einzelheiten gelangen ihm ganz gut, allein dem Ganzen fehlt Einheit und eine durchgreifende Grundidee. Auch er legt, wie alle diese Alexandriner, seine Gelehrsamkeit gern an den Tag, jedoch mit mehr Geschick als die übrigen. Neben und nach Apollonios werden als Epiker genannt Euphorion aus Chalkis, Rhianos aus Kreta, Musäos aus Ephesos u. a. Im byzantinischen Zeitalter flackerte die Flamme epischer Begeisterung noch einmal auf und erzeugte einige Dichtungen, welche einer besseren Periode würdig waren. So das Heldengedicht Die Fahrten des Dionysos (Διονυσιακά) von Nonnos aus Pannopolis (verm. um 400 n. Chr.), und das erotisch-epische Gedicht Hero und Leandros von dem Grammatiker Musäos d. j. (wahrsch. um 500), ein echter Edelstein, der aus der christlichen Zeit noch einmal das volle Licht hellenischer Schönheit hervorblitzt. Dagegen sind die epischen Arbeiten des Kointos (Quintus) aus Smyrna (um 470 n. Chr.) und des Koluthos von Lykopolis (um 500) nur dürre und langweilige Nachahmungen Homers.

Früher schon hatte die erzählende Poesie sich im Märchen und Roman neue Formen gesucht; denn selbst das faltenreiche Gewand des Hexameters war der ins Weite und Breite strebenden Zeit nicht mehr bequem genug. Dazu kamen die Einflüsse orientalischer Dichtung und Mystik, welche sich ja auch im Neuplatonismus wirksam zeigten, in diesem letzten, verzweifelten und mißlungenen Versuch der griechischen Philosophie, den eingetretenen Bruch zwischen Geist und Natur, die dem echten Hellenentum noch unbekannten, jetzt aber schroff sich darstellenden Gegensätze von Subjekt und Objekt, Mensch und Gott, zu überwinden. In der griechischen Märchen- und Romandichtung erscheinen die letzten spärlichen Reste der verschwundenen bessern Poesie, vereinigt schon mit den unklaren, gärenden Elementen einer anbrechenden neuen Zeit.[67] Die Liebe, bald krankhaft empfindsam, bald grob sinnlich geschildert, wird Hauptgegenstand der Darstellung. So in den milesischen Märchen, welche Aristides aus Milet aufgebracht haben soll; so in den Liebesgeschichten des Parthenios von Nikäa (um 50 v. Chr.), in den zotigen Verwandlungen des Lukios von Paträ und in den romanhaften Reiseschildereien des Antonios Diogenes, wie des Syrers Jamblichos (im 2. Jahrh. n. Chr.). Zur Romanschreibung edleren Stils hatte schon Xenophon durch seine Kyropädie die Bahn gebrochen. Indessen fand der Roman erst im 4. Jahrhundert n. Chr. begabtere Pfleger. Der vorzüglichste darunter war Heliodoros aus Emesa, Bischof zu Trikka in Thessalien (gegen das Ende des 4. Jahrhunderts), dessen Äthiopische

Geschichten (Αἰθιοπικά) gewissermaßen als der Grundstock der Romanlitteratur anzusehen sind, welche in der modernen Welt so außerordentlich einflußreich geworden ist. Sittlicher Adel zeichnet den Inhalt, Klarheit und Anmut die Form dieses Musterwerkes aus. Die Gattung des Hirtenromans wurde durch den Verfasser des Romans Daphnis und Chloe, als welcher, wahrscheinlich irrtümlich, ein gewisser Longos (um 400 n. Chr.) genannt wird, in die Litteratur eingeführt. Unbedeutendere Romanschreiber waren Achilleus Tatios, Xenophon aus Ephesus, Chariton aus Aphrodisias, der Ägypter Aumathios oder Eustathios u. a. Eine Nebenart des Romans bildeten die Erotischen Briefe, welche für die Sittengeschichte jener Zeit wertvoll sind; Alkiphron (um 150 n. Chr.) und sein späterer Nachahmer Aristänetos haben solche Liebesbriefe verfaßt.

Die Unterhaltungslitteratur hatte inzwischen angefangen, auch ernstere Dinge in ihren Bereich zu ziehen und besonders philosophische Doktrinen dem großen Publikum mundgerecht zu machen. Schriftstellerei dieser Art wurde von den Sophisten geübt, deren polygraphische Bestrebungen man füglich als die Journalistik des Altertums bezeichnen kann. Der aus den besten Zeiten von Hellas herstammende, später aber unendlich vervielfachte Brauch, Geistesprodukte öffentlich vorzulesen, mußte dieser Publizistik die mangelnde Presse ersetzen. Witzige Kritik der religiösen und philosophischen Vorstellungen, satirische Zeichnung der zeitgenössischen Lebens- und Geistesrichtungen, vermischt mit abenteuerlichen Geschichten und mit Schmutzereien, bildeten den Inhalt dieser Schriftstellerei, der sich den Regeln einer glatten Rhetorik gemäß formte. Die Anzahl derartiger Publizisten war sehr groß, besonders zu der Zeit, als die griechische Litteratur unter dem aufmunternden Schutze gebildeter römischer Kaiser, wie des Hadrian und der beiden Antonine, einen milden Spätsommer erlebte. Jedoch ragt aus dem Schwarme der späteren Sophisten nur Lukianos aus Samosata in Syrien (verm. geb. 117 oder 120 n. Chr.) ehrenvoll hervor. Lukianos war ein wahrhaft genialer Mensch und eines besseren Zeitalters würdig; seine zahlreichen Schriften, Essays des verschiedenartigsten Inhalts, offenbaren eine große Frische, Beweglichkeit und Schärfe des Geistes und übersprudeln von Witz und Bosheit, sein Stil ist rein und geglättet, ohne affektiert zu sein. Die vielseitige schriftstellerische Thätigkeit des köstlichen Spötters weiß ich in Kürze nur damit zu charakterisieren, daß ich ihn den Voltaire seiner Zeit nenne, weil er geistvoll und witzig wie keiner seiner Zeitgenossen den Zersetzungsprozeß der antiken Gesellschaft aufzeigt.[68])

Damit sei die Übersicht der hellenischen Litteratur beschlossen. Was die Schriftstellerei der mittelalterlich-byzantinischen Zeit angeht, so werde ich die nötigen Notizen der Besprechung der neugriechischen Litteratur einleitend vorausschicken.

Rom.

Die Litteratur der Römer[69]) ist keine naturwüchsige, sondern nur ein abgeblaßter Widerschein der griechischen. Auch eine Fortsetzung der griechischen könnte man die römische Litteratur nennen; denn Rom fing die erbleichenden Strahlen der hellenischen Schönheitsonne auf, um sie, wenn auch mit verminderter Helle und Glut, über Italien und Europa leuchten zu lassen, als sie in Hellas längst untergegangen war. Zwischen der mythischen Geschichte Roms und seiner Litteratur existiert kein Zusammenhang. Die römische Litteratur ist daher nicht national, sie hat sich nicht auf der volksmäßigen Basis eines einheimischen Heroentums aufgebaut wie die griechische, weswegen sie auch nie Volkssache geworden, sondern stets mehr ein bloßer Luxusartikel geblieben ist, ein Spielzeug in den Händen der Vornehmen und Reichen, während der Dauer der Republik ohne Geltung, zur Kaiserzeit eine höfische Kunst. Die Römer waren kein künstlerisches, sondern ein durch und durch politisches Volk. Die Idee des Staates verschlang bei ihnen alle übrigen, und in der unbedingten, bewußten Geltendmachung dieser Idee, von welcher das Streben nach Weltherrschaft nur eine logische Konsequenz war, erscheint Rom nicht nur äußerlich groß, sondern gewissermaßen auch poetisch, wie denn Vergil an einer bekannten Stelle seiner Äneis die stolze Mission des Römertums in unsterblichen Worten ausgesprochen hat:

„Andere werden die atmenden Erz' anmutiger glätten,
Werden, ich weiß, anbilden lebendige Züge dem Marmor,
Werden beredsamer sein vor Gericht und die Bahnen des Himmels
Messen mit kreisendem Stab und der Stern' Aufgänge verkünden:
Du sei, Römer, bedacht, weltherrschende Macht zu verwalten!
Solcherlei Kunst sei dein; dann friedliche Sitte zu ordnen,
Wer sich ergab, zu verschonen, und Trotzige niederzukämpfen!"
(Aen. VI, 847—853.)

Indem sich aber alle Kräfte anspannten, um den römischen Begriff vom Staat zu verwirklichen, mußte die Geistesthätigkeit der Römer eine ausschließlich praktische Richtung nehmen, welche die Entwickelung eines künstlerischen Bewußtseins, wie es die Hellenen durchdrang, von vornherein abschnitt. Der Römer wurde von Kindheit an streng und hart für den Pragmatismus seines Volkes erzogen, welcher der Phantasie nur insofern ein Recht einräumte, als sie eine eroberungsdurstige war. Eine eigentümliche Mythologie und eine selbständige Heroensage besaßen die Römer nicht oder wenigstens kamen sie nicht dazu, die Anfänge von beiden im nationalen Geiste zu entwickeln. Die Religion war bei ihnen eine Sache der Staatspraxis, die sich gegen die verschiedensten Kultusformen gleich tolerant bewies, und sie adoptierten die hellenische Mythologie, wie sie das griechische Alphabet adoptierten; jene, wie dieses, erschien ihnen zweckdienlich. Als sodann bei steigender Macht und Sittenverfeinerung auch der Trieb nach geistigem Genuß sich einfand und Dichter aufstanden, mochten diesen die etwas zweideutigen Anfänge des Römertums doch gar zu roh und unschön erscheinen, verglichen mit der herrlichen Heldensage der Griechen, und so suchten sie diese ohne weiteres in Rom einzubürgern, um so mehr, da sie mit praktischem Blick erkannten, es sei beim

Mangel homerischer Schöpferkraft, welche sie schlechterdings nicht besaßen, durchaus unmöglich, aus den italischen Zuständen etwas Rechtes zu machen. Unfähig, der Kultur eine nationale Grundlage und Gestaltung zu geben, wie sie die Hellenen in ihrem Epos besaßen, bemächtigte man sich der griechischen Bildung, wie man sich der griechischen Kunstschätze bemächtigte, als einer guten Beute und verwandte sie zum Schmucke des geselligen Lebens.

In die Masse drang diese Bildung und ihr Produkt, die römische Litteratur, niemals. Wie ihr griechisches Muster als Modeartikel in Rom eingeführt wurde — und zwar zum großen Verdruß und trotz der Abwehr der Vertreter echter Römergesinnung — so blieb auch die römische Poesie stets Sache der feinen Welt und Lebensart, eine geistige Feinschmeckerei, welche dem eigentlichen Volke den angestammten Geschmack an der groben Kost der Tierhetzen und Gladiatorenkämpfe nicht verleiden konnte. Ein sophokleisches Trauerspiel war in Hellas ein Nationalgenuß, an dem alle Klassen der Gesellschaft teilnahmen, in Rom aber wurde alle höhere Dichtung nur von den exklusiven Kreisen genossen; in Griechenland hatten ein Sokrates, ein Platon und Aristoteles angesichts eines ganzen Volkes ihre philosophische Gedankenwelt erschlossen, bei den Römern aber barg sich die Philosophie in den Villen einsamer Denker. Nur solche Fächer der Wissenschaft und Kunst, welche, wie die Geschichtschreibung und die Jurisprudenz oder die Staats- und Gerichtsberedsamkeit, mit dem politischen Leben in genauem Zusammenhange standen, oder eine solche Gattung der Poesie, die, wie das lehrhafte Gedicht, der praktischen Tendenz der Römer entsprach, nahmen einen selbständigeren Aufschwung. Im übrigen ist Nachahmung der Charakter der lateinischen Litteratur, wobei jedoch nicht übersehen werden darf, daß sich die Nachbildung griechischer Vorbilder in den bedeutenderen der römischen Dichter zu einem hohen Grade von Schönheit emporgerungen hat und daß diese Dichter, obwohl sklavische Nachbildner der fremden Formen, vorherrschend von der Idee der weltgebietenden Roma getragen wurden, was einer derselben, Horaz, in dem Wunsche kundgab, der Sonnengott möchte nie Größeres schauen können als Rom.

Der Sonnengott hätte aber auf seiner Bahn unschwer Besseres, Edleres, wahrhaft Größeres schauen können, als es die Welträuberhöhle Rom gewesen ist. Der Grundstock des Römertums war und blieb die Roheit. Darum hat die aus Griechenland mit anderem Raub importierte Bildung auf die Römer nicht veredelnd, sondern nur entsittlichend gewirkt. Im übrigen wird der schulzopfige Afterglaube an die Römergröße mehr und mehr als solcher erkannt und gewertet. Hat doch ein eifrigster Bewunderer der „Römertugenden", hat doch Niebuhr selbst sich nicht enthalten können, zu sagen, daß in Rom „von den ältesten Zeiten her die furchtbarsten Laster herrschten, unersättliche Herrschsucht, gewissenlose Verachtung des fremden Rechts, gefühllose Gleichgiltigkeit gegen fremde Leiden, Geiz, Raubsucht und eine ständische Absonderung, aus der nicht allein gegen den Sklaven oder den Fremden, sondern auch gegen den Mitbürger oft unmenschliche Verstockung eintrat."

Doch war es ebenfalls Horaz, welcher, echt römisch, auch die Dichtkunst ausdrücklich auf das Nützlichkeitsprinzip zurückführte und den „gelinden Wahnsinn", als welchen er die Poesie bezeichnete, damit entschuldigte, daß denn doch die von demselben Besessenen, die Dichter, nicht nur harmlose, sondern auch nützliche Mitglieder der Staatsgesellschaft seien.

Wie viel Herrliches werde bewirkt durch diesen gelinden
Wahnsinn, höre die Gründe! Es ist wohl selten des Dichters

Geist habsüchtig, er liebt nur Verse, für Verse erglüht er,
Güterverlust, Brandschaden, Entlaufen der Sklaven belacht er;
Nie den Genossen und nie Unmündigen, die ihm vertraut sind,
Sinnet er Trug; er nährt sich von Hülsengewächsen und Schwarzbrot.
Ist er zum Krieg untüchtig und träge, so nützt er der Stadt doch,
Wenn du gestehst, daß oft durch Kleines gedeihe das Große.
Früh schon bildet der Dichter des zarten und stammelnden Knaben
Mund und wendet das Ohr ihm weg von der Rede des Pöbels.
Bald wirkt mächtig er ein aufs Herz, durch freundliche Lehren
Störrigen Sinn umwandelnd und Zorn austilgend und Mißgunst,
Edle Thaten erzählt er und stellet den Folgegeschlechtern
Leuchtendes Beispiel auf, Schwermütige tröstend und Arme.
Wer wohl lehrte die Knaben und rein aufblühende Jungfraun
Fromme Gebete, wofern nicht schenkte den Dichter die Muse?"

(Epist. II, 1, 118 ff.)

Die römische Poesie.

In der ersten Periode derselben treffen wir noch eine nationale Regung in den Festgesängen einheimischer Liturgie, welche in dem rohen „saturnischen" Versmaß von dem Kollegium der arvalischen und salischen Priester (fratres Arvales, Salii, daher carmina Saliaria) vorgetragen und mit Musik und Tanz begleitet wurden. Dergleichen Festlieder gaben dann den Keim ab zu mimischen Darstellungen, zu dramatischen Stegreifspielen (Hochzeitspielen, carmina fescennina, schlüpfrigen Inhalts) und zu idyllischen Wechselgesängen (carmina amoebaea), in welchen übrigens Witz und Spott die Hauptrolle spielten.

Die Fescenninen sollen nach der südetruskischen Stadt Fescennium genannt sein. Horaz erzählt die Entstehung der volksmäßigen Lieder und Spiele, giebt aber auch an, wie die natürliche Entwickelung einer nationalen Komödie, deren Anfänge in den Fescenninen gegeben war, unterdrückt wurde (Epist. II, 1, 139):

„Wackere Bauern einst, bei wenigem froh und zufrieden,
War in den Scheunen die Frucht und erlabten an festlichem Tag sie
Körper und Geist, der Mühsal trug, stets hoffend ihr Ende,
Brachten der Tellus zum Opfer ein Schwein und Milch dem Silvanus,
Blumen und Wein dem an flüchtige Zeit uns mahnenden Schutzgeist.
Hier nun bildete sich fescennischer kecker Gesang aus,
Welcher in wechselnden Versen ergoß derb klingende Schmähung.
Jährlich erneute sich, willkommen dem Volke, das freie,
Heitere Spiel, bis beißender wurde der Scherz und, in offene
Wut ausartend, sich frech eindrängte in edle Häuser,
Straflos drohend. Es fühlten den Schmerz die vom Zahne der Schmähsucht
Blutig Verletzten, das gleiche Geschick auch fürchteten andre,
Die er verschont noch hatte; doch bald war strenges Gesetz da,
Das Schmählieder verbot und bedrohte mit peinlicher Strafe.
Schnell nun stimmten den Ton sie um und die Furcht vor dem Stocke
Lehrte sie harmlos scherzen."

Noch mehr wurde diese Mimik entwickelt in den Atellanen, so genannt nach der oskischen Stadt Atella in Kampanien. Diese Atellanen waren volkstümliche Possen-

spiele, etwas züchtiger gehalten als die Fescenninen und ganz geeignet, einem nationalen Drama zum Fundamente zu dienen, da sich der pragmatische Römersinn von allen Dichtarten die dramatische noch am meisten gefallen lassen konnte.

Allein ein ungünstiges Geschick wollte, daß die gebildeteren Römer sich von den Anfängen einheimischer Poesie entschieden abwandten, sobald sie mit der griechischen bekannt wurden, und alles Heil in die Nachahmung der letzteren setzten.

Ganz unbefangen berichtet Horaz in seiner vorhin citierten Epistel (156 fg.), daß das besiegte Hellas die Siegerin Roma bezwungen habe:

„Hellas, bezwungen, bezwang den an Bildung dürftigen Sieger,
Tragend in Latiums rauhere Flur mildwirkende Künste.
So schwand roher saturnischer Vers, und feiner Geschmack trieb
Herbes und Widriges aus; doch zeigten sich lange die Spuren
Früherer Derbheit noch und sind nicht völlig verschwunden.
Denn spät lenkte der Römer den Geist auf griechische Schriften
Und von den punischen Kriegen ausruhend, begann er zu forschen,
Was sich von Sophokles, Thespis und Äschylos ließe benutzen;
Bald auch sucht' er in Latiums Sprache sie würdig zu kleiden."

Mit dem ersten kunstmäßigen Dichter Roms, mit Livius Andronicus (um 270 v. Chr.) erlosch daher die selbständige Entwickelung der römischen Dichtkunst, und das Beispiel des Genannten, der die Odyssee ins Latein übersetzte, nach griechischen Mustern Tragödien und Komödien schrieb (nur wenige Bruchstücke und die Titel von 10 Tragödien sind davon übrig) und also die griechischen Kunstformen nach Rom zu verpflanzen begann, wurde stereotyp. Im September des Jahres 240 v. Chr. brachte Livius Andronicus das erste Drama auf die römische Bühne. Sein Zeitgenosse Cnejus Nävius (um 235 v. Chr.) dichtete ebenfalls griechisch geformte Trauer- und Lustspiele, außerdem ein episches Gedicht, in welchem er die Großthaten der Römer im ersten punischen Kriege verherrlichte. Auch von ihm sind nur Bruchstücke erhalten. Quintus Ennius (geb. 239 v. Chr. zu Rudiä in Kampanien) überflügelte seine beiden Vorgänger an Talent und Ruhm und wurde von den Römern als der eigentliche Vater ihrer Kunstpoesie betrachtet. Er führte den griechischen Hexameter ein und verdrängte so den saturnischen Vers. Er versuchte sich in fast allen Gattungen der Dichtkunst; seine dramatischen Arbeiten scheinen jedoch nur freie Bearbeitungen griechischer Stücke gewesen zu sein. Hochberühmt war er als Epiker (Annalen und Scipio), so daß man ihn den römischen Homer hieß. Der Verlust seiner Werke — (wir besitzen bloß Fragmente) — ist sehr zu bedauern, besonders deshalb, weil sich aus ihnen der Kampf des römischen Nationalgeistes mit den fremden Formen, die ihm aufgedrungen wurden, deutlich hätte nachweisen lassen. Ennius' Schwestersohn Marcus Pacuvius (geb. 218 v. Chr.) und dessen jüngerer Zeitgenosse Lucius Attius (geb. 170 v. Chr.) galten den Römern für ihre vollendetsten Tragiker, der erstere vornehmlich durch Hoheit der Gefühle, der letztere durch Erhabenheit und Schwung der Sprache ausgezeichnet. Die von ihren Werken übrig gebliebenen Bruchstücke zeigen indessen deutlich, daß auch sie über die Nachbildungen griechischer Muster sich nicht zu erheben vermochten. Außer den angeführten Tragikern schrieben noch Tragödien: Marcus Attilius, Titius, Q. T. Cicero (Bruder des berühmten Redners), Cassius, Severus, Lucius Varius, Asinius Pollio, Mäcenas, Julius Cäsar, Augustus, Ovidius Naso.[70])

Die Teilnahme des römischen Publikums an den Erzeugnissen dieser Dramatiker scheint eine Zeit lang ziemlich groß gewesen zu sein; wenigstens setzt die Feststellung gewisser Klassen des Dramas ein lebhaftes Interesse voraus. Schon frühe nämlich schied sich in Rom die dramatische Dichtkunst in zwei bestimmte Arten, wobei griechischer Stoff und griechische Gewandung oder römischer Stoff und römische Gewandung maßgebend waren. Die fabula crepidata (Tragödie) und die fabula palliata (Komödie) hatten die griechische Heldensage und griechisches Leben zum Gegenstande, wogegen die fabula praetextata einen Stoff aus der römischen Geschichte tragisch behandelte und die fabula togata Szenen aus dem römischen Volksleben zum Lustspiel gestaltete.



Römischer Schauspieler, den Prolog sprechend. Aus einem Manuskript der Bibliothek in Mailand.

Die fabula palliata (Komödie) hat bei den Römern von allen dramatischen Gattungen die kunstmäßigste Ausbildung erfahren und zwar durch Plautus und Terentius. T. Maccius Plautus (wahrsch. geb. 254 und gest. 184 v. Chr.) hat sich, obwohl so sehr auf dem Boden der Nachahmung griechischer Vorbilder stehend, daß er — freilich mit ironischer Nebenbeziehung — in mehreren seiner Prologe sich als bloßer Übersetzer darstellt (Plautus barbare vortit), dennoch als einen tüchtigen Poeten erwiesen. Muster scheinen ihm insbesondere Epicharmos und Philemon gewesen zu sein, aber er hat diese Vorbilder augenscheinlich mit genialer Freiheit und Kühnheit behandelt. Der Plan seiner Komödien ist einfach, die Entwickelung rasch, die Charakteristik wahr, sicher und scharf. Seine Sittenschilderung ist von unbefangener Nacktheit und Derbheit, seine Laune unerschöpflich, sein Witz sehr beißend, seine Sprache liebt altertümliche Worte und Wendungen. Der sittliche Zorn über die Ausartung der Sitten blickt überall hinter der Verspottung derselben hervor. Im Altertum wurden dem Plautus hundertunddreißig Stücke zugeschrieben, für echt gelten aber nur folgende zwanzig: Amphitruo, Das Geld für die Esel (Asinaria), Der Goldtopf (Aulularia), Die Kriegsgefangenen (Captivi), Curculio, Casina, Das Kästchen (Cistellaria), Epidicus, Die Bakchiden (Bacchides), Das Hausgespenst (Mostellaria), Die Zwillingsbrüder (Menaechmi), Der Bramarbas (Miles gloriosus), Der Kaufmann (Mercator), Pseudolus, Der Karthager (Poenulus), Der Perser, Der Schiffbruch (Rudens), Stichus, Der Schatz (Trinummus), Der Grobian (Truculentus). Ist Plautus durchaus Volkslustspieldichter, so ist Publius Terentius (mit dem Beinamen Afer, als aus Afrika stammend, gest. 159 v. Chr.) der Schöpfer des höheren Gesellschaftslustspieles. Die Kraft der Erfindung und Gestaltung, welche Plautus auszeichnet, geht ihm ab, weswegen seine Nachbildung griechischer Komödiendichter (hauptsächlich des Menandros) eine viel sklavischere war als die seines Vorgängers; dagegen ist sein Stil gebildeter als der des Plautus, seine Pläne sind durchdachter, seine Verse zierlicher. Seine Stücke zeugen bei dem Mangel urkräftigen Witzes von einem geläuterten Geschmack und geben uns ein treues Bild von dem Leben und Ton der höheren Gesellschaft seiner Zeit. Wir besitzen von seinen Komödien sechs:

Das Mädchen von Andros (Andria), Die Schwiegermutter (Hecyra), Der Selbstpeiniger (Heautontimorumenos), Phormio, Der Eunuch (Eunuchus), Die Brüder (Adelphi). Neben Plautus und Terenz wird Cäcilius Statius in der Comoedia palliata mit Ehren genannt, wie in der Comoedia togata Lucius Afranius. Atellanen, welche Gattung fortwährend in der Gunst des eigentlichen Volkes sich erhielt, dichteten Quintus Novius und Pomponius Bononiensis. Gegen das Ende der republikanischen Zeit wurde auch die dramatische Gattung der Mimen zu Rom durch Cnejus Matius, Decimus Laberius und Publius Syrus in die Sphäre der Kunst erhoben, und es scheint, daß diese Mimen einigermaßen die politische Tendenz der alten attischen Komödie adoptierten. Alle diese Dichter kennen wir übrigens nur den Namen nach, indem wir bloß Titel ihrer Werke und dürftige Bruchstücke derselben besitzen.



Scene aus dem Eunuchus des Terenz. Aus einer Handschrift der Vatikan. Bibliothek in Rom.

Neben dem Drama, welches als eine angenehme Unterhaltung in müßigen Stunden gepflegt wurde, fühlte sich der praktische Römersinn hauptsächlich zur didaktischen Dichtung hingezogen. Es fanden daher schon frühe zwei Arten der Didaktik Bildner und Förderer: die negative, spottende, strafende Lehrdichtung oder die Satire, und die positive, systematische. Die Entstehung der Satire, angeblich im 4. Jahrh. v. Chr. von etruskischen Schauspielern eingeführt in Form eines Singspieles mit Tanz, fällt mit den Anfängen der römischen Litteratur zusammen. Zuerst verstand man nämlich unter Satiren (Saturae, d. i. Mischgedichte; doch leitet man satirae auch ab von Satyris, weil Lustiges und Zotiges, also Satyrhaftes darin vorgebracht wurde) — improvisierte Possen, ähnlich den Fescenninen, jedoch ohne eigentliche dramatische Handlung. Eine wesentliche Veränderung erfuhr diese Gattung durch C. Lucilius (geb. um 180 [?] oder 150 [?] v. Chr.), welcher die Satire zuerst in das Gewand des Hexameters kleidete und sie aus dem Gebiete des Dramas entschieden in das der didaktischen Reflexion hinüberführte, sie also zu dem machte, als was wir die Satire zu nehmen gewohnt sind, nämlich zum Spott- und Strafgedicht. Als solches und mit Anlehnung an griechische Vorbilder ward die Satire von Ennius und Marcus Terentius Varro (geb. um 116 v. Chr.) gehandhabt, vollendete Kunstform aber wurde sie erst durch Horaz. Was Varro betrifft, so ist derselbe in Stoffen und Formen einer der fruchtbarsten und vielseitigsten Autoren Roms gewesen. Er hat 74 Werke verfaßt, die untergegangen sind, mit Ausnahme von zwei Schriften, von welchen aber auch nur die eine unverstümmelt auf uns gekommen: De lingua latina

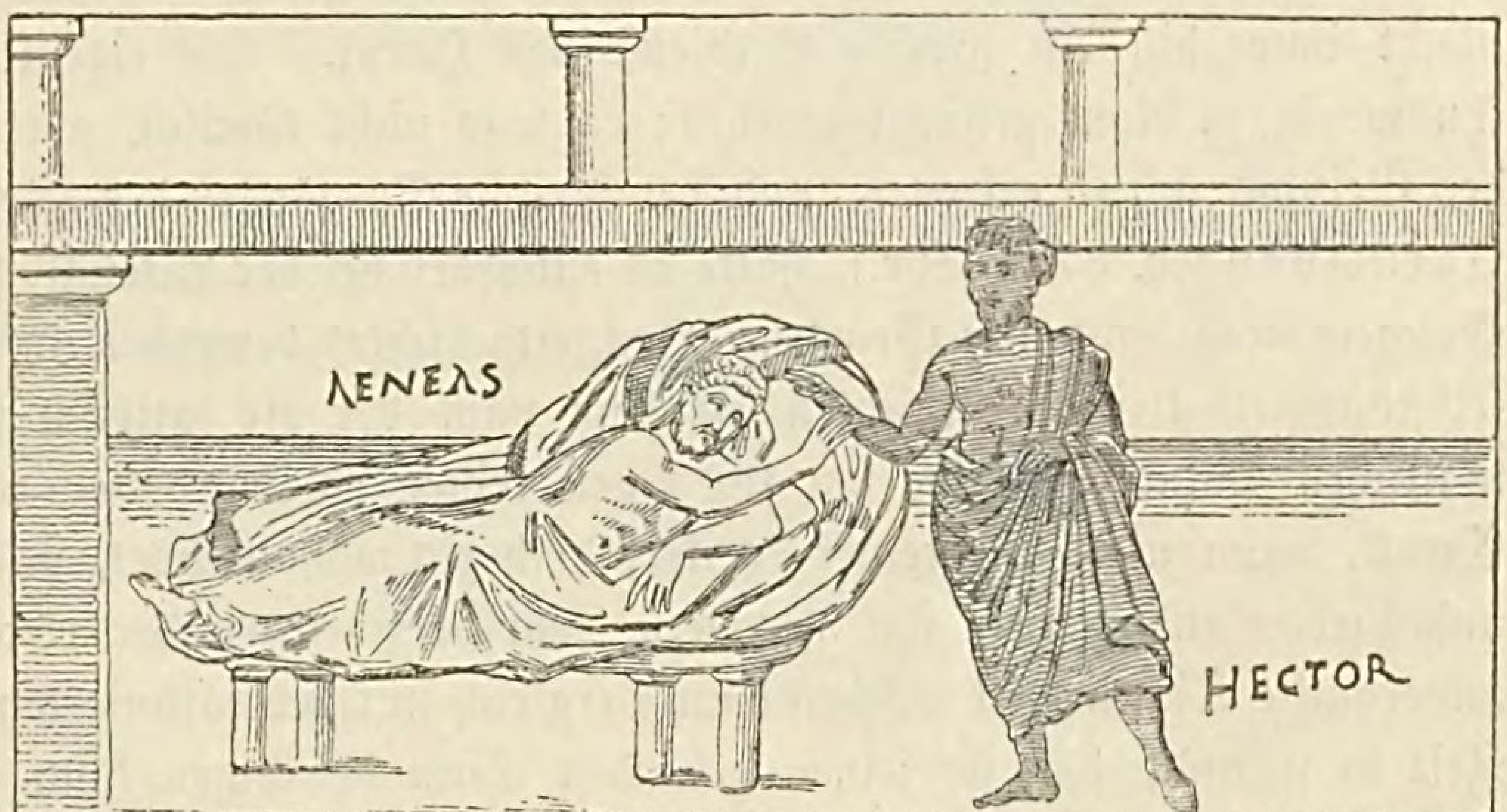
(sehr lückenhaft) und Von der Landwirtschaft (Rerumrusticarum libri III, vollständig erhalten). Varro war lyrischer, dramatischer, didaktischer und satirischer Poet. Er schrieb in Versen und in Prosa. Als richtiger Polyhistor hat er Philosophie, Jurisprudenz, Beredsamkeit, Landwirtschaft, Geschichte und Litterargeschichte in den Kreis seiner schriftstellerischen Thätigkeit gezogen, auch an den Kämpfen zwischen Republik und Monarchie auf seiten der ersten als eifriger Publizist sich beteiligt. Was uns von seinen Werken gerettet worden, hat mehr sprach- und sittengeschichtliche als dichterische Bedeutung.

Das nachdenkliche Element des römischen Charakters fand eine ausgezeichnete positiv poetische Gestaltung durch T. Lucretius Carus (verm. 95—55 v. Chr.), welcher in seinem in sechs Bücher geteilten Lehrgedichte Von der Natur der Dinge (de natura rerum) die Philosophie des Epikur darlegt. Lucrez ist durchaus Römer, d. h. er geht mit mannhafter Tapferkeit an den Versuch, die Grundfragen des menschlichen Daseins zu lösen. Sein Werk, welches, entschieden gegen die vulgäre Religion von damals gerichtet, eine naturalistische Weltanschauung lehrt, zeichnet sich, vom ästhetischen Standpunkte betrachtet, durch Kraft der Begeisterung und Macht der Leidenschaft aus. Eine vollständige Verschmelzung der philosophischen und dichterischen Elemente ist ihm jedoch nicht geglückt, weswegen denn auch oft in seinem Gedichte das Hinreißendste und Kühnste dem Trockensten und Langweiligsten unvermittelt zur Seite steht. Als die Stelle, wo Gedanke und Darstellung vollständig und schön sich decken, dürfte, wenn ich recht erwäge, die berühmte im fünften Buch (V. 1160 fg.) zu bezeichnen sein, woselbst vom Ursprung der Religionen gehandelt wird.

Mit dem Untergange der Republik, von wo ab der Hof der Kaiser Mittelpunkt der feinen Lebensart, also auch der zu Rom für einen zugehörigen Teil derselben angesehenen Dichtkunst wurde, brach die Periode der höchsten Eleganz für die Litteratur an. Mehrere Kaiser und ihre Minister waren Dilettanten in Poesie und Schriftstellerei, und die vom Hofe an die Poeten erteilten Gnadengeschenke gaben das Vorbild ab für die modernen Hofdichterpensionen und Lobhudlerabfütterungen. Natürlich zeigt diese hofrätliche Dichtung nichts mehr von der Strenge und Freiheitsliebe des alten Römertums; nur die Idee der Weltherrschaft verleiht, wenn auch in der Person des Kaisers angeschmeichelt, ihr noch einen großartigen Hintergrund. Mit Ausschluß des Dramas, welchem die Hofluft nicht günstig war, gestaltete sich übrigens die Litteratur sehr vielseitig: „Die Erinnerung an die frühere Zeit gab den Stoff eines episch-elegischen, der Genuß einer, wenn auch nicht freien, doch mächtigen und großen Gegenwart den Stoff eines panegyrischen, die Kehrseite dieses mit allem äußeren Lebensglück, mit allem ersinnlichen Luxus geschwängerten Daseins den Stoff eines satirischen, und die Notwendigkeit, sich auf sich selbst zu beschränken, in sich selbst und in der rein persönlichen Liebe eine Befriedigung zu suchen, den Stoff eines idyllischen Gedichtes." Die Technik wurde zu einer solchen Vollendung erhoben, daß die Poesie den Schein der Selbständigkeit und Originalität erhielt, obwohl sie fortwährend Kopie der griechischen blieb.

Aus dem Kreise der Dichter des augusteischen Zeitalters tritt uns zuerst Publius Vergilius Maro (geb. 70 zu Andes bei Mantua, gest. 19 v. Chr.) als eine achtunggebietende Erscheinung entgegen. Am größten ist Vergil da, wo er sein römisches Naturell möglichst ungehemmt von fremden Anschauungen walten läßt, d. h. als Didaktiker. Als solcher hat er sein Gedicht Vom Landbau (Georgica, 4 Bücher) geschrieben, worin er mit vollständiger Kenntnis des Gegenstandes und zugleich als wahrhafter Dichter

in reinstem Geschmack und mit reizender Anmut die verschiedenen Lebensbedingungen, Aufgaben und Arbeiten der italischen Landschaft besungen und ein seither unerreichtes didaktisches Musterwerk geliefert hat. Weniger gut steht ihm die idyllische Dichtung (Bucolica, 10 Eklogen) zu Gesichte. Theokrit war hierin sein Vorbild, allein die theokritische Naivetät fehlt ihm gänzlich und seine Idyllien erinnern mit ihrer konventionellen Glätte fortwährend an die höfischen Verhältnisse des Dichters. Es wird ihm aber auch das kleine idyllische Genrebild Das Mörsergericht oder der Kräuterkloß (Moretum) zugeschrieben, und falls er wirklich der Verfasser desselben wäre, was aber doch zweifelhaft, so hätte er dadurch die Fehler seiner Eklogen in erfreulichster Weise gesühnt. Der Hauptaccent wird bei den Dichtungen Vergils herkömmlichermaßen auf sein Heldengedicht Äneis (Aeneis, 12 Bücher) gelegt; aber man thut damit seiner Georgica sehr unrecht. Der Dichter unternahm es, den Römern ein nationales Epos zu geben, in welchem der Trojaner Äneas als angeblicher Stammvater des römischen Volkes verherrlicht werden sollte. Es war ein von vornherein unmögliches Unternehmen; denn wie hätte in Rom



Hektor erscheint dem Äneas. Aus einer Vergilhandschrift des 4. Jahrh. im Vatikan. (Marche, Les manuscrits. Paris, Maison Quantin.)

zur Zeit des Augustus, wo aller organische Zusammenhang der Bildung mit der ursprünglichen Sage und Mythologie des Landes unwiederbringlich zerrissen war, ein echtes Epos entstehen können? — Statt einer naturwüchsigen Heldendichtung lieferte daher Vergil bei allem Aufwand guten Willens nur eine gemachte, und sein Werk wird noch dazu durch die erzwungene Beziehung auf den Augustus, als den Sprößling des von Äneas abgeleiteten julischen Geschlechtes, getrübt. Schöne Einzelheiten, erhabene, malerische und rührende Stellen finden sich darin in Menge; ich erinnere nur an die Erzählung von dem tragischen Geschicke des Laokoon und seiner Söhne (II, 199—226), an die Schilderung von Trojas und seines Königshauses Untergang (II), an das Wettrennen der Schiffer (V, 114—285), an die Prophezeiung von der Zukunft Roms (VI, 756—888), an die schöne Episode von Nisus und Euryalus (IX, 176—449), an den Heldentod der Camilla (XI, 532—895). Allein an die göttliche Einfalt, Ursprünglichkeit und ruhige Größe Homers, an welchen die Äneis durch Absichtlichkeit ihrer Nachahmung zu ihrem großen Nachteil allerorten erinnert, reicht das Ganze nicht im entferntesten hinan. Es ist ein gelehrtes Werk und war darum auch das Alpha und Omega der Gelehrten, bis die allgemeiner gewordene Bekanntschaft mit Homer solcher übertriebenen Geltung ein Ziel setzte. Daß übrigens Vergil über den eigentlichen Wert seiner Äneis in keiner Selbsttäuschung befangen war, verrät seine testamentarische Verordnung, das noch unveröffentlichte Werk den Flammen zu übergeben.

Er bewies dadurch eine größere Einsicht in das Wesen der Poesie als die lange Reihe von Männern, welchen das Mittelalter hindurch und bis auf die neuere Zeit herab die Äneis ein Kanon der Dichtkunst gewesen. Man pflegt die Namen dieser Männer, unter denen sich allerdings Geister ersten Ranges befanden, in litterarhistorischen Kompendien als ebenso viele Beweise für die Trefflichkeit des Gedichtes anzuführen, beweist aber damit eben nur, wie lange es angestanden, bis die Wissenschaft des Schönen zur Erkenntnis des Hellenentums endlich durchgedrungen war.

Mit einem weit glücklicheren Erfolg, als dem Vergil bei seiner Verpflanzung der epischen Dichtart der Griechen auf römischen Boden geworden, versuchte Horaz die Einbürgerung griechischer Lyrik in der römischen Litteratur. Das lyrische Gedicht (carmen) der Römer blieb freilich allzeit ein abgeschwächtes Echo der volltönenderen hellenischen Lyrik; aber die Stimme dieses Echos rein, umfangreich und kunstvoll gebildet zu haben, bleibt immerhin ein großes Verdienst des Horaz. Die eigentliche Lyrik war bis auf ihn wenig in Rom gepflegt worden; es war nicht römisch, am unmittelbaren Ausdruck des Gefühls sich zu erfreuen, und der lyrische Vorgänger des Horaz, Cajus Valerius Catullus (geb. 87 v. Chr.), hatte es entweder bei der Lateinisierung der episch-lyrischen Gelegenheitsgedichte der Griechen (Hochzeitgedichte) bewenden lassen oder aber bei seinen selbständigen kleinen Gedichten zu sehr nach der oft satirisch zugeschliffenen epigrammatischen Pointe gestrebt, um für einen reinen Lyriker gelten zu können. Indessen ist Catull, wenn nicht ein reiner Lyriker, doch ein wahrer Poet, und seine geistvollen Lieder und Liederchen machen ihn geradezu zum originellsten der römischen Dichter. Seine unverhüllte Sinnlichkeit erscheint im Vergleich mit der raffinierten Lascivität der späteren Zeit so gesund, daß sie keinen gesunden Sinn beleidigen kann. Catulls auf uns gekommene Gedichte — 115 an der Zahl — gehören auch formal zu dem Vollendetsten, was uns von antiker Dichtung gerettet worden. Sein Versbau ist vortrefflich, aus seinen Rhythmen klingt das Schwirren der Pfeile Apolls. In seinem beißenden Spott macht sich noch ein republikanischer Brustton hörbar, welcher gegen den servilen Fistelton der Dichter der Kaiserzeit wohlthuend absticht. Endlich finden sich in seinen Gedichten dem Naturleben abgelauschte Züge von wahrhaft köstlicher Wahrheit, Treue und Frische.

Welche reizende Naturmalerei z. B. in der nachstehenden Schilderung einer Morgenfrühe am Meeresstrande (Carm. 64, v. 270 seq.):

„Jetzt, wie des ruhigen Meers Flutplan mit dem Atem der Frühe
Zephyrus leicht anschauernd hinauslockt hüpfende Wellen,
Wann an der wandernden Sonne Gezelt Aurora emporsteigt;
Die anfangs schlafträge, gedrängt vom säuselnden Luftzug,
Seewärts gehn, leis rauschend, es hallt wie heimlich Gekicher;
Aber der Wind schwillt an, schon rollen sie höher und höher
Und bald fernhin sprühn die entschwimmenden unter dem Glührot;
So war's," u. s. w.

(Die Übersetzung ist von Theodor Heyse, dessen verdeutschter Catull (1855) zu den Übersetzungsmeisterwerken unserer Sprache gehört.)

Weniger Ursprünglichkeit des Talentes als Catull, aber mehr Umfang und weltmännische Entwickelung der angeborenen Gaben besaß Quintus Horatius Flaccus (zu Venusia in Apulien am 8. Dezember 65 geboren und in Rom am 27. November 8 v. Chr. gestorben).[71]) Horaz war der Dichter, welcher es zuerst unternahm, die römische Leier hochtönende lyrische Weisen zu lehren. Wir besitzen von ihm eine ziemlich reiche

Sammlung poetischer Werke: 4 Bücher Oden, 1 Buch Epoden, das säkularische Festlied (Carmen saeculare), 2 Bücher Satiren (Sermones), 2 Bücher Episteln (Epistolae) und die Epistel an die Pisonen (Ars poëtica). Als Lyriker ahmte er unter den Hellenen insbesondere Sappho, Alkäos und Pindar nach; aus dieser Nachahmung aber und dem ersichtlichen Bestreben, den ausländischen Formen und Wendungen einen römischen Inhalt zu verleihen, ergab sich, da der Gegensatz der beiden Elemente keineswegs überwunden ward, ein unerquickliches Hinüber- und Herübertasten, und all seiner Meisterschaft in der Technik zum Trotz vermochte Horaz die weite und tiefe Kluft zwischen Hellenentum und Römertum doch nicht auszufüllen. In seinen glücklichsten lyrischen Stimmungen jedoch läßt er den Leser das Vorhandensein dieser Kluft ob dem bezaubernden Takte seiner klangvollen Rhythmen auf Augenblicke vergessen und weiß sogar das Herz mit den Gluten der Begeisterung anzuflammen.

So z. B. in den viel citierten Strophen, womit die dritte Ode des dritten Buches anhebt:

„Wer treu im Dienst des Rechts und der Pflicht beharrt,
Den bringt des Pöbels schnöde Begehrlichkeit
Nicht aus der Fassung, nicht des Zwingherrn
Drohende Miene, noch auch die Windsbraut,

Die zornig herrscht im Meere von Adria,
Noch des gewalt'gen Jupiters Donnerkeil;
Und stürzte selbst die Welt ein — furchtlos
Ließ' er sich unter dem Schutt begraben."
(Mähly.)



Horaz. Römische Bronzemedaille.
(Nach Duruy, Histoire des Romains.)

Am liebenswürdigsten und, wenn man will, am größten ist er indessen in seinen Satiren und Episteln, wo er sich in seinem allerliebsten Epikuräismus völlig gehen lassen kann. Die Satire ist die einzige, ganz selbständige römische Dichtart, und Horaz hat sie als Meister gehandhabt, weniger mit dem scharfen Messer des Zornes in die gesellschaftlichen Schäden hineinschneidend, als vielmehr dieselben mit den hundert Nadelspitzen der Ironie prickelnd, stets gehalten, maßvoll, lächelnd, aber bei aller Artigkeit und Bonhomie dennoch die Leidenschaften und Lächerlichkeiten der Menschen mit unvergänglicher Wahrheit zeichnend. In den Episteln predigt er ein Justemilieu des Empfindens und Wollens, welches allein zu wahrem und dauerndem Lebensgenuß verhelfe und dessen Regeln sich in der Maxime „Nil admirari" zusammenfassen.

„Nichts bestaunen, Numicius, ist vorzüglich geeignet,
Ja wohl einzig, das Glück zu verleihn und fest zu bewahren."
(Epist. I, 6, 1—2.)

Das scheint freilich ein sehr philisterhafter Grundsatz; allein es läßt sich begreifen, wie ein genüßlicher Poet in einer Zeit der hereinbrechenden Sklaverei und des sittlichen Verderbens sein Ziel darin finden konnte. Was bleibt einem gebildeten Geiste, der den Untergang alles wahrhaft Großen mit ansehen muß, anderes übrig als epikuräisch-gleichmütige Ironie oder der Tod? Horaz hatte aber nichts von einem Cato an sich und liebte das Leben sehr; er behalf sich also mit der Ironie, daneben mit altem Wein

und jungen Mädchen und wußte über die beiden letztgenannten Artikel mit ebenso feiner Kennerschaft zu urteilen, mit welcher er in seiner Epistel an die Pisonen über Poesie und Poeten urteilt.

Auch außerdem bewährt sich Horaz als verständiger Kunstrichter, und er hat z. B. das Verhältnis der römischen Nachahmung griechischer Muster im allgemeinen trefflich gezeichnet, wenn er (Carm. IV, 2) über die Nachahmung Pindars im besonderen sich äußert:

„Wer den Pindar strebt zu erreichen, Julus,
Ringt empor auf Dädalus' wachsgefügtem
Flügelpaar, damit er kristallner Meerflut
Gebe den Namen."

Sehr schön charakterisiert Horaz den Pindar in dem soeben angeführten Gedichte so:

„Wie vom Berg hernieder ein Strom, den Regen
Über sein herkömmliches Ufer anschwellt,
Also braust und stürzt unbegrenzt aus Tiefen
Pindarus' Fülle."

Von einer solchen Naturmächtigkeit der Inspiration hat Horaz nie etwas gewußt. Er war ganz wesentlich Reflexionspoet, der uns auch naiver Weise in Kenntnis gesetzt hat, daß der Hunger ihn zum Dichten getrieben habe (Epist. II, 2, 46 seq.):

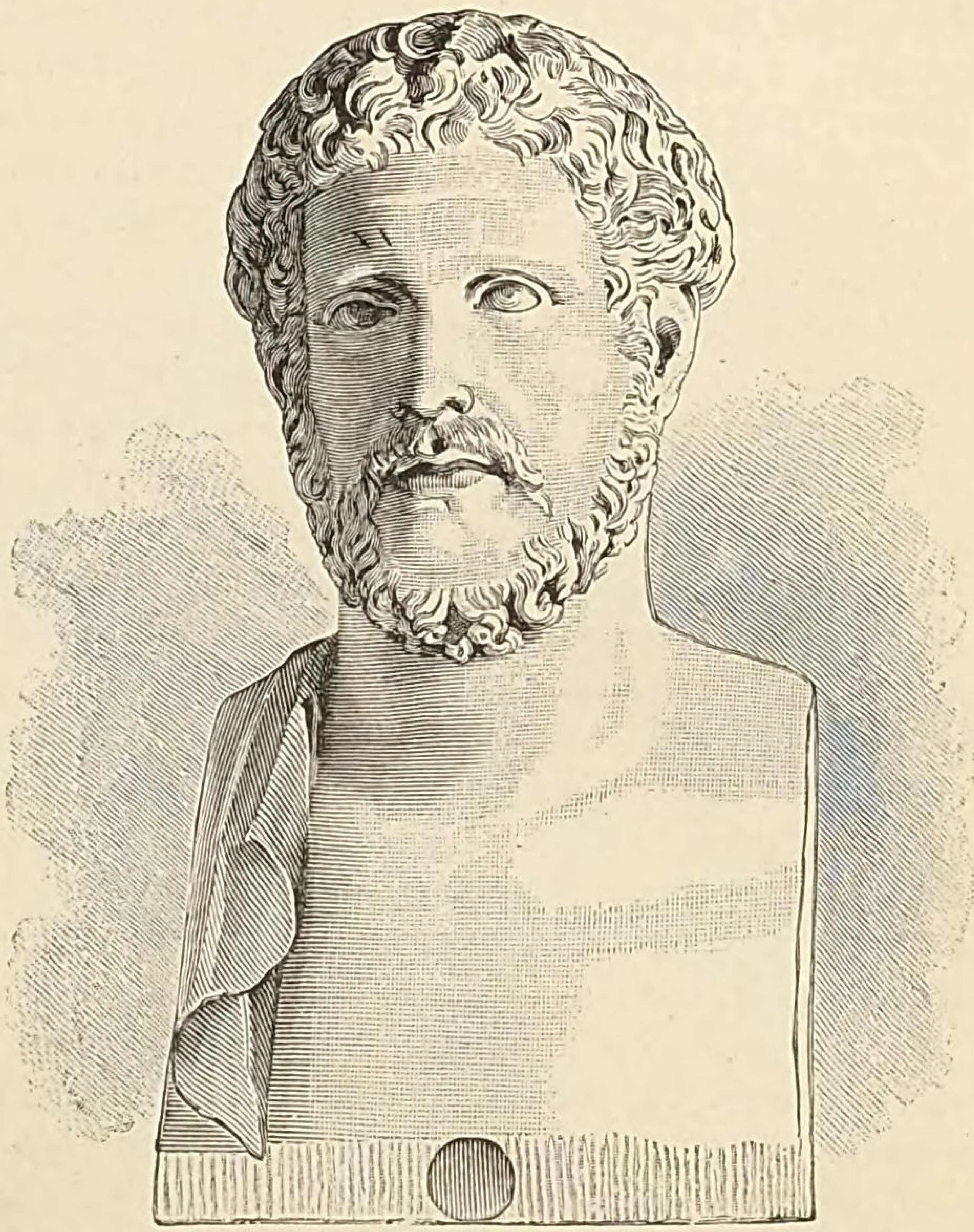
„ . . . Mich trieben die eisernen Zeiten vom traulichen Orte,
Stürmischer Volksaufruhr riß mich zu den Waffen, den Neuling,
Welche dem Kampf nicht waren gewachsen mit Cäsar Augustus.
Als mich jedoch fortscheuchte Philippis blutiges Schlachtfeld,
Als mir die Schwingen verschnitten, verbannt ich vom heimischen Boden
Und von den heimischen Laren, da trieb mich die stachelnde Armut,
Verse zu machen; doch wenn mir nichts fehlte, so würde zu viel es
Nimmer der Nießwurz geben, zu heilen mich, wenn ich verrückt wär'
Und nicht lieber zu schlafen gedächte als Verse zu machen."

Die kaiserliche Despotie, welche an die Stelle der republikanischen Verfassung getreten war, verwehrte ihrer Natur nach dem begabten und gebildeten Römer jede Beteiligung an den Staatsgeschäften, bei welcher er sich nicht zum unterwürfigen Knechte des Kaisers herzugeben gebraucht hätte. Es wurden daher strebsame Geister leicht auf das Gebiet der Litteratur hingelenkt, und hier war es vorwiegend das Feld der persönlichen Leidenschaft, welches von den Dichtern angebaut worden ist. Die objektive Seite des Lebens, der Staat, war ihnen so gut wie verschlossen; was Wunder, daß sie mit ganzer Seele der subjektiven, dem Gebiete der Leidenschaft, der Liebe, sich zuwandten? Die Liebe wurde also Hauptvorwurf der Dichtkunst und ihre Sänger entlehnten bei den Hellenen die geeignetste Form für diese Erotik: die Elegie. Eine Trias vortrefflicher Elegiker besitzt die römische Litteratur in Tibull, Properz und Ovid.

Albius Tibullus (um 30 v. Chr.) hat 4 Bücher Elegien hinterlassen, an welchen jedoch die philologische Kritik vielfache Interpolationen nachgewiesen. Gefühlsfrische, Klarheit und Lieblichkeit des Stils und der Reiz ländlicher Malerei zeichnen ihn aus; sein Elegienkranz Sulpicia wird von Kennern nicht ganz ohne Grund geradezu für das schönste und anmutigste Erzeugnis der römischen Poesie gehalten. Quintilian hat bekanntlich den Tibull für den „saubersten und zierlichsten" der römischen Elegiker erklärt („mihi tersus atque elegans maxime videtur").[72]) Feuriger und sinnlicher ist Sextus Aurelius Propertius (52—16 v. Chr.), der in seinen Elegien

(4 Bücher) die Genüsse und Qualen leidenschaftlicher Verhältnisse darlegt und daneben, nach Art der alexandrinischen Elegiker, episch-gelehrte Anklänge liebt.

Publius Ovidius Naso (geb. 43 v. Chr. zu Sulmo, gest. 17 n. Chr. als Verbannter zu Tomi in Pontus) hat eine vielseitige Sammlung von Dichtungen hinterlassen: 1) Drei Bücher der Liebe (Amores), eine poetische Verherrlichung seiner zahlreichen Liebesabenteuer, frisch, keck, strotzend von antiker Lebensfreudigkeit; 2) Heroiden (Heroïdes), 21 poetische Episteln, fingierte Liebesbriefe von Männern und Frauen des heroischen Zeitalters — viel glänzende Rhetorik, wenig Poesie; 3) die Liebeskunst (Ars amandi), ein Lehrgedicht in elegischer Form, des Dichters Hauptwerk, worin er die Üppigkeit und Frivolität seiner Zeit in ein, dichterisch angesehen, allerliebstes System gebracht hat, das mit allem Aufgebot von Phantasiefülle und allen Mitteln einer biegsamen, Zartheit hauchenden Sprache den raffiniertesten Genuß predigt, ein Werk, worin „die Wollust sich mit Weihrauchwolken umgiebt und die Gemeinheit in tausend schimmernde Leuchtkugeln des Witzes und des Scherzes zerplatzt"; 4) Heilmittel der Liebe (Remedia amoris), eine Art Gegengift gegen das vorhin genannte Werk; 5) Verwandlungen (Metamorphoses, 15 Bücher), eine kunstreich verknüpfte Reihe von Götter- und Heldensagen in äußerst gewandter lyrisch-epischer Behandlung, überquillend von Fülle der Einbildungskraft, eine Dichtung, in welcher Ovid den gelungenen Versuch gemacht hat, den ganzen Kreis der antiken Mythologie zu einer „göttlichen Komödie" des Altertums zusammenzufassen; eine Dichtung endlich, welche voll von Stellen ist, die an Bewegtheit, Farbenpracht und Stilglanz ihresgleichen suchen; 6) Festkalender (Fasti), eine äußerst sinnige, episch-didaktische Erklärung des römischen Kalenders in elegischer Form; 7) Klagelieder (Tristia, 5 Bücher) und 8) Briefe aus Pontus (Epistolae ex Ponto, 4 Bücher), welche beiden Werke den elegischen Katzenjammer schildern, welcher auf den elegischen Rausch folgte, der in den Liebebüchern und in der Liebekunst poetisch

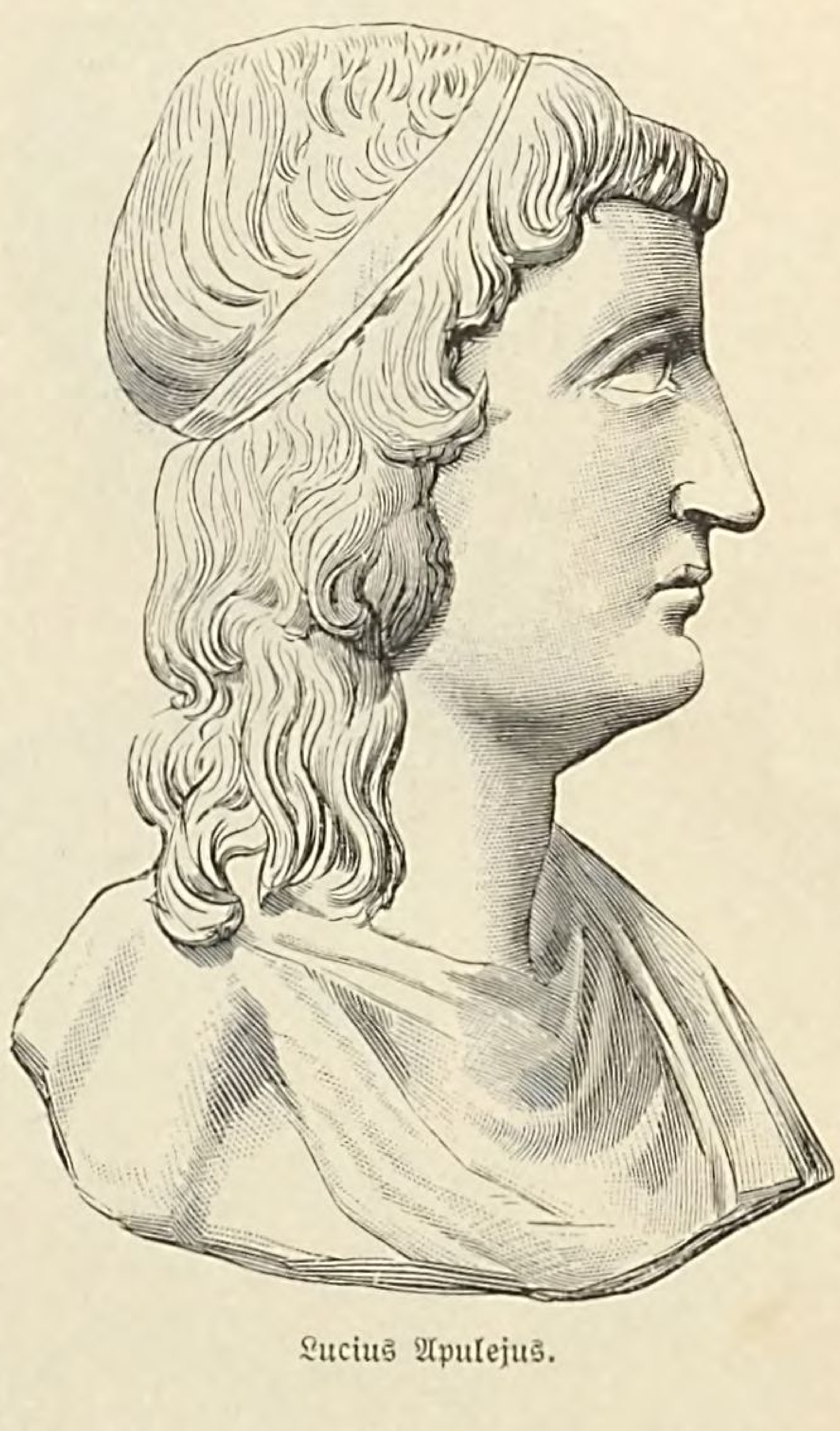

Aulus Persius Flaccus. Büste auf dem Kapitol in Rom.

gestaltet ist. Betrachten wir die Reihe dieser Dichtungen — kleinere haben wir übergangen — so ergiebt sich eine achtungswerte Summe dichterischen Schaffens. Ovid ist der fruchtbarste römische Dichter, und obzwar, genau hingesehen, auch bei ihm der durchgehends weit mehr bloß formale als schöpferische Charakter der römischen Poesie stark hervortritt, so ist doch gewiß nicht zu leugnen, daß er der phantasiereichste Römer war und seine Dichtungen das farbensatteste Gemälde einer sich in Genüssen überstürzenden und demnach dem Untergang entgegenstürzenden Zeit bilden. Den kolossalen Leichtsinn dieser Zeit hat gewiß keiner zu so klassischer Ausprägung gebracht wie Ovid. Aber wenigstens war er kein Heuchler. Erklärte er doch offen, sein liebster Wunsch wäre, in der „Blüte seiner Sünden“ weggerafft zu werden (Amor. II, 10, 22).

Die bei Ovid unter den Kränzen der Freude verborgene dunkle Kehrseite dieses Gemäldes zeigen uns die späteren römischen Satiriker. Aulus Persius Flaccus (34—62 n. Chr.) suchte in seinen sechs Satiren den Mangel poetischer Berufung durch eine kraftvolle, auf die Lehren der stoischen Philosophie basierte Polemik gegen die sittliche Verdorbenheit seiner Zeitgenossen zu ersetzen. Noch schroffer, aber mit größerem Talent trat Decimus Junius Juvenalis (unter Claudius) gegen die Verworfenheit seiner Zeit auf. Seine sechzehn Satiren, insbesondere die sechste, sind wahrhaft schreckliche Schilderungen und legen mit rücksichtslosem Zorn und erschreckender Anschaulichkeit die Elendigkeit der Männer und die kolossale Schamlosigkeit der Weiber, die Habgier, Bestechlichkeit, Heuchelei, Niedertracht, Geilheit und Frechheit, kurz den ganzen Greuel moralischer Fäulnis bloß, an welcher das kaiserliche Rom krankte. Juvenal hat die Farben sehr stark aufgetragen; aber wenn man die übereinstimmenden gleichzeitigen Historiker als Zeugen abhört, wird man die Richtigkeit seiner Farbengebung anerkennen müssen. Für alle Zeiten steht er unbedingt als einer der größten Sittenmaler da, und namentlich in seiner bereits betonten furchtbaren sechsten Satire ist etwas, ist viel von dem Geiste, womit Dante sein Inferno dichtete, Machiavelli seinen Principe schrieb und Michel Angelo sein Weltgericht malte.

Dagegen wälzt sich Titus Petronius, der am Hofe des Nero Ceremonienmeister gewesen sein soll (?), mit äußerstem Behagen in dem Schmutze der Sittenlosigkeit. Er schildert uns in seinen berüchtigten Libri Satiricôn mit märchenhafter Ausgeschämtheit, aber auch zugleich mit stilistischer Meisterschaft, in keckeu und frechen, aber gerade durch ihren grandiosen Cynismus wieder imponierenden Zügen die Zeiten des Tiberius, des Caligula, des Claudius und Nero, der Agrippinen und Messalinen, Zeiten also, wo Laster und Frevel sich zu wahrer Tollheit steigerten, Zeiten, in welchen die Sprößlinge der edelsten Römergeschlechter sich von den erbärmlichsten Tyrannen feige hinwürgen ließen, nachdem sie vor den elendesten Günstlingen im Staube gekrochen; Zeiten, in welchen ein Caligula es wagen durfte, sich für den alleinigen Herrn des Vermögens aller Römer zu erklären, in welchen mit der sklavenhaftesten Geduld und Unterwürfigkeit der Männer die ekelhafteste Unzüchtigkeit der Weiber sich verband und es guter Ton war, sich öffentlich der naturwidrigsten Bestialität zu ergeben; Zeiten, in welchen Senatoren und Matronen aus den besten Häusern in der Arena erschienen, um gladiatorisch zu kämpfen, in welchen ihre Söhne und Töchter um Geld die Bühne betraten, wo Jünglinge mit Knaben förmliche Ehebündnisse eingingen, Frauen von erlauchter Abkunft sich in den öffentlichen Häusern einquartierten, ein Kaiser zur Vermehrung seiner Einkünfte ein Bordell in seinem Palaste errichtete und bei einem von Nero veranstalteten

Gelage die vornehmsten Römerinnen allen ohne Unterschied, selbst Sklaven und Gladiatoren, sich preisgaben. Diese Zeiten, in welchen alle Altersstufen, Geschlechter und Klassen bei hellem Tage in viehischer Genußwut wetteiferten, stellt Petronius uns vor Augen. Er braucht seine Schilderungen nicht ausdrücklich satirisch zu betonen, sie sind an und für sich die schrecklichste Satire. Seinen Höhepunkt erreicht der übrigens nur fragmentarisch vorhandene Unsittenroman des Petronius, welcher der Zola der römischen Litteratur zu heißen verdiente, in dem Kapitel, allworin das Gastmahl des Trimalchio, eines gemeinen Kerls von reichgewordenem Gründer, ebenso belehrend als hochergötzlich geschildert wird. Das ist ein realpoetisches Kabinetstück, welchem die antike Litteratur nur noch die Syrakuserinnen des Theokrit an die Seite zu stellen hat.

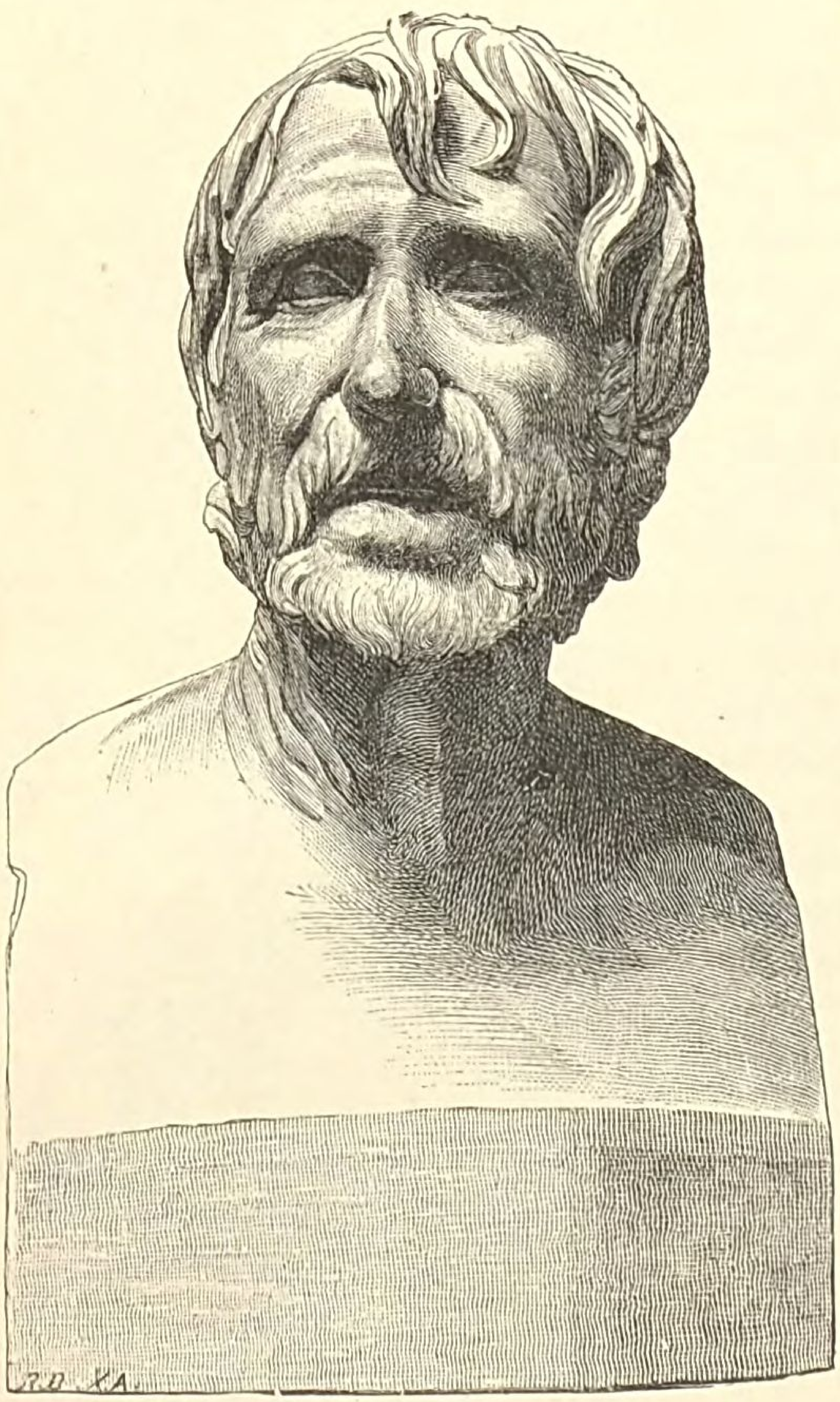


Lucius Apulejus.

In die satirische Färbung spielt auch der Roman des A. Lucius Apulejus (um 120 n. Chr.), betitelt Der Esel (Fabularum Milesiarum de asino libri XI.), nachmals Der goldene Esel genannt, hinüber. Es ist ein launiges Buch, zwar schwülstig geschrieben, aber manchmal, besonders in der Episode von der Psyche, in reizender Weise an seine Quelle, die reizende Märchenwelt Joniens, erinnernd. In den Gedichten des M. Valerius Martialis (geb. um 40 n. Chr. in Spanien) hat sich das schwere, doppelschneidige Schwert der Satire, wie es Juvenal gehandhabt hat, zum leichten, aber giftigen epigrammatischen Bolzen umgewandelt. Er hat eine starke Sammlung von Epigrammen (14 Bücher) hinterlassen, welche das von dem jüngeren Plinius über ihn gefällte Urteil bestätigen, daß er nämlich geistreich, witzig und beißend sei und Salz und Galle in seinen Schriften bis zum Überfluß sich finden. Plinius hätte hinzufügen können: auch eine Überzahl von Zoten.

Von einer würdigen Pflege der höheren Dichtarten konnte in diesen Zeiten keine Rede mehr sein. Geschrieben, und zwar in Versen, wurde freilich viel, aber gedichtet so viel wie nichts. So in der epischen Gattung, wo nach Vergil M. Annäus Lucanus (geb. 38, auf Neros Befehl hingerichtet 65 n. Chr.) auftrat und in einem unvollendet gebliebenen Gedicht Pharsalia (10 B.) den Bürgerkrieg zwischen Pompejus und Cäsar, welcher bekanntlich durch die Schlacht bei Pharsalus entschieden wurde, erzählte. Schon die Wahl des Stoffes beweist den Mangel an wahrer Epik, und das Gedicht schleppt sich denn auch langweilig durch eine rhetorisch-prunkvolle Phraseologie hin. Den alexandrinischen Epiker Apollonius Rhodios ahmte C. Valerius Flaccus (gest. 89 n. Chr.) in seinem ebenfalls unvollendet gebliebenen Argonautenzug (Argonautica) nach, den Vergil C. Silius Italicus (geb. 25 n. Chr.), der in einem Epos von siebzehn

Büchern (Punica) den zweiten punischen Krieg abhandelte. Ein jüngerer Zeitgenosse der Genannten ist P. Papinius Statius (geb. 61 n. Chr.), welcher in der gelehrt-epischen Manier der Alexandriner eine Thebais und eine Achilleis schrieb. Mehr poetischen Wert als diese Epen haben seine Gelegenheitsgedichte und Improvisationen, die er unter dem Titel Wälder (Silvae) zusammenstellte. Unter der Regierung Domitians war die Frau des Calenus, Sulpicia, als Lyrikerin gefeiert, insbesondere um ihrer zarten und züchtigen Liebeslieder willen („haec castos docet et pios amores“, hat Martial ihr nachgerühmt). Dieselben sind aber verloren gegangen. Ein der Dichterin zugeschriebenes, übrigens herzlich unbedeutendes satirisches Bruchstück in 70 Hexametern ist das Machwerk einer viel späteren Zeit. In dem begabten Claudius Claudianus (geb. im 4. Jahrh. n. Chr.) zeigt sich das letzte Aufflackern der römischen Epik nicht nur, sondern der römischen Dichtkunst überhaupt. Claudianus war sehr vielseitig, er schrieb mehrere Heldengedichte, Lob- und Schmähgedichte, Idyllien, Epigramme; sein Hauptverdienst jedoch beruht auf dem erzählenden Gedicht Der Raub der Proserpina (de raptu Proserpinae), unbeendigt, aber durch eine Reihe wirklich prächtiger Schilderungen bedeutend.



Seneca. Büste im Museum zu Neapel.

Noch versunkener als das Epos erscheint in der Kaiserzeit das Drama, welches allmählich zu einer hohlen Floskelei und Deklamierübung geworden war, indem es, abgesehen davon, daß ihm rechte Dichterkräfte fehlten, einerseits durch die luxuriösen und lasciven Pantomimen vom Theater verdrängt, andererseits von der zur Mode gewordenen Rhetorik überwuchert wurde. Ein wahrer Ausbund von Afterdramatik oder, genauer bezeichnet, Aftertragik ist auf uns gekommen in den acht Tragödien des L. Annäus Seneca (durch Nero zum Selbstmord gezwungen i. J. 65 n. Chr.). In diesen Schauerstücken verbindet sich die Phantasie eines Schlächters mit dem Pathos eines Marktschreiers, und die aufgedunsene Nichtigkeit der Charakteristik, die Schwammigkeit der aufgedonnerten Leidenschaft werden durch die rhetorische Glätte der Diktion, sowie durch einzelne geschickte Motivierungen, durch einzelne theatralisch wirksame Wendungen oder

durch die reichlich eingestreuten Prunkstücke von Schilderungen keineswegs verdeckt oder vergütet. Wenn die Überlieferung, welche die Autorschaft dieser Trauerspiele dem Lehrer und Opfer Neros zuschreibt, recht hat — und es ist ihr schlechterdings nicht nachgewiesen, daß sie unrecht habe — so muß bemerkt werden, daß eine neunte, ebenfalls dem Seneca zugeschriebene Tragödie, Octavia betitelt, nicht von ihm herrühren kann, weil ja darin der Sturz Neros erwähnt wird, welcher erst drei Jahre nach dem Tode seines Lehrers erfolgte.

Neben dem historischen Epos und dem rhetorischen Drama — die eigentliche Lyrik war längst verstummt — fand in der späteren Litteraturperiode besonders die Didaktik Pfleger. Auch hier waren die Alexandriner Vorbilder, und nach ihnen modelte sich die didaktische Dichterei des Ämilius Macer (über Kräuter, Vögel u. dgl.), des Cäsar Germanicus, der das astronomische Gedicht des Aratos lateinisch bearbeitete, des Gratius Faliscus (über die Jagd), des Columella (Gartenbau), des Manilius (über Sternkunde). Im Verlaufe der Zeit wurde diese Didaktik immer trockener und pedantischer; so in der Metrik des Terentius Maurus im 3. Jahrhundert, in den hexametrischen Abhandlungen des Sammonicus über Arzneikunde und des Nemesianus über Jagd und Vogelfang. Das didaktische Reisetagebuch des Rumatianus in Distichen erregt nur durch den Groll des Dichters gegen das Christentum einige Aufmerksamkeit, und ebenso unbedeutend ist ein beschreibend didaktisches Gedicht über die Meeresküste von Cadix bis Marseille von Avienus. In den Anfang der Kaiserzeiten zurück fällt die lateinische, metrische Bearbeitung der äsopischen Fabeln durch einen gewissen Phädrus, Freigelassenen des Augustus. Seine in Jamben geschriebene Fabelsammlung erhielt eine, freilich sehr geschmacklose Vervollständigung durch des Avianus (wahrscheinlich im 4. Jahrh. n. Chr.) Bearbeitung weiterer 42 äsopischer Fabeln in Distichen. Das Idyll gehört ebenfalls mit zu den poetischen Gattungen, welche gegen den Untergang des Römerreiches hin noch einige talentvollere Bearbeiter fanden. Es waren jedoch diese späteren Idyllendichter bloße Nachahmer Vergils, also Nachahmer eines Nachahmers. Unbedeutend ist der affektierte Calpurinius Siculus, von welchem elf Idyllien erhalten sind; in den idyllischen Gemälden des Decimus Magnus Ausonius (geb. 309 n. Chr.) regt sich dagegen ein besserer Geist, der besonders in seinem beschreibenden Idyll Die Mosel (Mosella) Anklänge echter Dichterbegabung verrät. Ausonius und Claudianus beschließen demnach ehrenhaft die römische Poesie.

Die römische Geschichtschreibung, Redekunst und Epistolographie.

Ihre Philosophie, ihre Poesie und ihre bildende Kunst entlehnten die Römer von den Griechen; die Geschichtschreibung, die Staats- und Gerichtsberedsamkeit, sowie die Rechtswissenschaft, bildeten sie selbständig aus, obgleich auch auf diese Litteraturgattungen, insbesondere auf die Historiographie, hellenische Muster augenscheinlich formgebend eingewirkt haben. Geschichtschreibung, Beredsamkeit und Jurisprudenz standen jedoch mit dem römischen Staatsleben in so organischem Zusammenhange, waren so eigentlich die geistigen Hebel der Staatspraxis, daß sich ihre nationale Entwickelung und kunstmäßige Vollendung aus dem Verlaufe der römischen Geschichte mit Notwendigkeit ergab und ergeben mußte.

Den Anfang der römischen Historik hat man (Niebuhr) schon in den alten Volksliedern der Römer finden wollen, welche Annahme jedoch der feststehenden Thatsache widerspricht, daß die Römer überhaupt erst weit später, durch die Bekanntschaft mit der griechischen Litteratur nämlich, zu schriftstellerischer Thätigkeit angeregt wurden. Will man daher nicht einige alte Staatsschriften (die Handelsverträge Roms mit Karthago aus den Jahren 509 und 347 v. Chr. u. s. w.) für den Beginn der römischen Geschichtschreibung ansehen, so wird man als solchen die Arbeiten der Annalisten gelten lassen müssen. Der erste dieser Jahrbücherschreiber, welche die Nationalgeschichte nach mündlichen Überlieferungen und in rohem Stil erzählten, war Q. Fabius Pictor (220 v. Chr.). Nach ihm waren als Annalisten thätig: L. Cincius Alimentus, M. Portius Cato Censorius (236-150), L. Cölius Antipater, L. Junius Gracchanus, L. Cornelius Sisenna und andere, bis herab auf Asinius Pollio und L. Fenestella, die zur Zeit des Augustus lebten. Die älteren Annalisten begannen ihre Erzählung gewöhnlich mit Äneas und fußten daher entschieden in der Sagengeschichte, die jüngeren aber hielten sich mehr an die Darstellung der Ereignisse ihrer eigenen Zeit.



Julius Cäsar. Büste auf dem Kapitol in Rom.

Planmäßige, bewußte Geschichtschreibung begegnet uns zuerst in des Julius Cäsar (100—44 v. Chr.) memoirenartigem Werk Vom gallischen Krieg (Commentarii de bello gallico), worin der berühmte Heerführer in klarem Vortrag und mit liebenswürdiger Offenheit das beschreibt, was er selbst gesehen oder wenigstens von zuverlässigen Leuten gehört und was er gethan hat. Das achte Buch dieses Werkes, sowie die seinem Verfasser zugeschriebenen historischen Berichte über den alexandrinischen, afrikanischen und hispanischen Krieg (de bello Alexandrino, Africano et Hispaniensi) rühren nicht von Cäsar her, und schon im Altertum wurde ein gewisser Oppius oder

Hirtius als Urheber derselben genannt. Das achte Buch vom gallischen Kriege, sowie die Schilderung des alexandrinischen sind mit Bestimmtheit dem Hirtius anzueignen. Ein Zeitgenosse Cäsars war Cornelius Nepos, der unter Augustus starb. Von seinen umfassenden historischen Arbeiten (Annales; Exemplorum libri; Libri virorum illustrium) sind nur magere Bruchstücke vorhanden, und das unter seinem Namen bekannte Buch Lebensbeschreibungen berühmter Feldherren (de vita excellentium imperatorum) ist entweder geradezu als das Machwerk einer späteren Zeit oder wenigstens als die nicht sehr gelungene Umarbeitung eines von Nepos herrührenden Buches durch einen Spätern (Aemelius Probus unter Theodosius d. Gr.) anzusehen. Durch C. Sallustius Crispus (geb. 85 v. Chr.) wurde die eigentliche historische Kunst in die römische Litteratur eingeführt. In seinen Geschichtewerken, von denen uns leider nur die beiden kleinen: Der catilinarische Krieg (bellum Catilinarium) und der jugurthinische Krieg (bellum Jugurthinum) erhalten sind, zeigt sich zuerst durchdachte Komposition, pragmatische Entwickelung und künstlerische Rundung, zu welcher vornehmlich die eingewebten Reden beitragen. Bewundernswert ist sein psychologischer Scharfblick, sowie die echt römische Tüchtigkeit seiner Gesinnung, womit er seine erschlaffenden Zeitgenossen unaufhörlich auf das Prinzip des wahrhaften Römertums, auf die alle Tugenden in sich schließende Mannhaftigkeit („virtus") hinweist, und ebenso bewundernswert ist sein solcher Gesinnung entsprechender Stil, dessen energischer Lakonismus ganz eigentümlich ergreift.

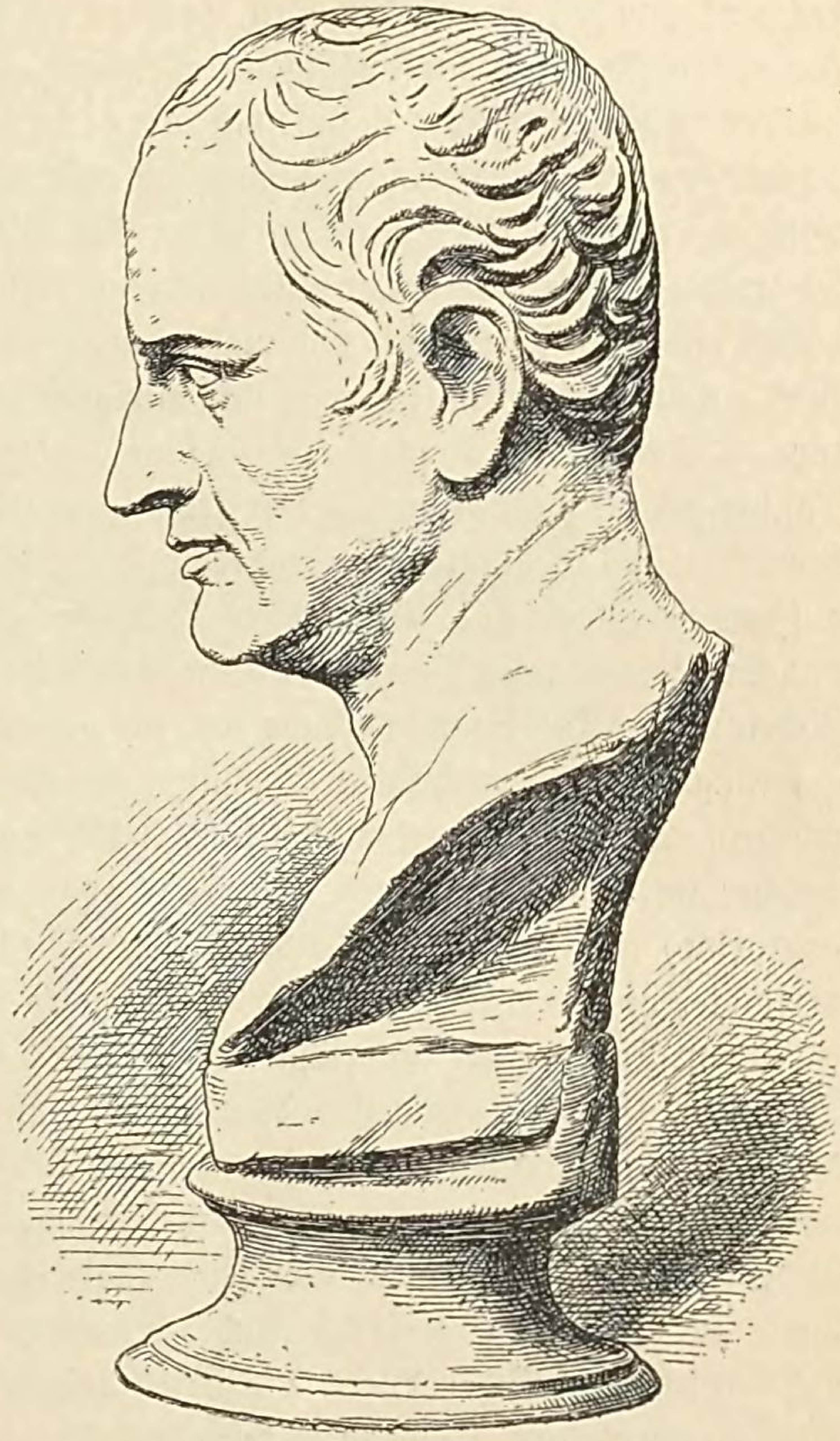
Strebt Sallust nach ethischer Wirkung, so hat Titus Livius (geb. 59 v. Chr. zu Padua, daher sein Beiname Patavinus) mehr die ästhetische im Auge. Livius wurde durch seine Römische Geschichte (Historiae romanae libri 142), welche die Geschichte Roms von der Erbauung der Stadt bis zum Tode des Drusus (10 v. Chr.) darstellte, leider aber nicht vollständig (B. 1—10, B. 21—45, ein Fragment vom 91. und vom 120. B.) auf uns gekommen ist, der populärste Historiker seines Volkes. Ich möchte ihn den römischen Thiers nennen. Denn ein glänzender Erzähler wie dieser, ist er auch nicht viel gründlicher. Seine Darstellung ist, in absichtlicher Schonung der herkömmlichen Geltung der Sage und des religiösen Mythus, lange nicht kritisch genug, und sein Stil fällt im Streben nach Volkstümlichkeit zu sehr ins Rhetorische; aber seine Charakterschilderei und seine Schlachtenmalerei sind vortrefflich. Seine Erzählung der Urgeschichte Roms wurde bekanntlich von der historischen Kritik unserer Tage hart mitgenommen, und es ist ihr insbesondere von Niebuhr und Mommsen bloß die Geltung einer epischen Dichtung beigelegt. Unbedeutend erscheinen neben Livius Trogus Pompejus, der unter Augustus eine allgemeine Weltgeschichte verfaßte, die wir nur in dem später von Justinus angefertigten Auszuge kennen, und C. Vellejus Paterculus, der unter Tiberius im unterthänigen Hofhistoriographenstil einen Abriß der römischen Geschichte schrieb. Unter Tiberius soll auch der Anekdotenstoppeler Valerius Maximus gelebt haben. Ungewiß ist das Zeitalter des Q. Curtius Rufus, den einige in die Regierung des Augustus oder Tiberius oder Claudius, andere viel später setzen und dem eine romanhafte Geschichte Alexanders des Großen (De rebus gestis Alexandri M.) zugeschrieben wird, in welcher man übrigens auch ein Produkt des Mittelalters hat erkennen wollen.

Die höhere Geschichtschreibung Roms fand in Cornelius Tacitus (wahrscheinlich 54 n. Chr. geb.) ihren glänzenden Kulminationspunkt und ihren Abschluß

zugleich. In knapp geschürztem, tapferem, ironisch angehauchtem Stile schrieb Tacitus in seinen Historien (Historiarum libri 5) die römische Geschichte von Galba bis auf Domitian und in seinen Annalen (Annales, 16 Bücher, unvollständig erhalten) vom Tode des Augustus bis auf Nero. Man wird ihm nicht gerecht, wenn man ihn nur den großen oder auch den größten Koloristen unter den Historikern nennt. Er war mehr als das: er war das Gewissen seiner Zeit. Gerade an dem düsteren Ernst, an der tragischen Strenge seiner sittlichen Weltanschauung hat aber eine spätere Zeit — ich meine insbesondere die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts — starken Anstoß genommen. Die sittliche Gleichgiltigkeit und politische Charakterlosigkeit, wie sie durch eine höfische, leisetreterische, angeblich „objektive" Historik gepredigt und gefördert wurden, sie konnten es nicht verwinden, daß Tacitus den Lastern und Freveln seiner eigenen Zeit das brandmarkende Glüheisen aufgedrückt hat. Daher versuchte sich eine bis zum Läppischen gehende Originalitätssucht in sogenannten „Rettungen". Solche wurden dann förmlich Mode, und mit der Zeit wird man es ja wohl erleben, daß auch die Cartouche und Schinderhannes, die Pompadour und Dubarry „gerettet" werden. Einen Aristokraten heißt man den Tacitus mit Fug; nur darf dies selbstverständlich nicht in junkerhaftem Sinn gemeint sein. Er war ein Aristokrat, wie das eben jeder ist, welcher sich mit nur allzu wohl begründeter Verachtung von dem Pöbel, von dem unteren wie von dem oberen, abwendet. Auch ein Schwarzseher ist er gewesen, wenn man nämlich unter einem Schwarzseher einen Wahrseher und Wahrsager versteht; ein Schwarzseher, wie es jeder Mann von Geist, Herz und Ernst sein oder werden muß, welcher die liebe Menschheit näher kennen zu lernen Gelegenheit hatte und demnach erkannte, daß die Gesellschaft oben aus Selbstsucht, mitten aus Feigheit und unten aus Gemeinheit zusammengesetzt ist und daß der Despotismus niemals aus der Welt verschwinden kann, weil ihm seine Voraussetzungen, der Afterglaube und die Niederträchtigkeit der Völker, niemals fehlen werden. Tacitus erscheint in seinen Werken als ein durchaus selbständiger, scharfer und mit allen Schätzen der Bildung seiner Zeit ausgerüsteter Geist, als eine große Römerseele, die den nahenden Untergang Roms prophetisch erschaut und die Ursachen und Verursacher dieses dräuenden Geschickes mit rücksichtsloser Gerechtigkeit richtet. Seine römischen Geschichten sind gleichsam eine patriotische Elegie auf den Fall der weltgebietenden Stadt, und es glüht in ihnen eine Flamme verhaltenen Zornes, welche die Ereignisse, die sie schildern, in der ergreifendsten Beleuchtung zeigt. Als eine Tendenzschrift von hohem Wert ist Germania, sein Buch über die damaligen Zustände Deutschlands (De situ, moribus populisque Germaniae), zu betrachten, in welchem er der Krankheit römischer Zivilisation die Gesundheit halbbarbarischen Naturlebens entgegenstellte. Für sein Jugendwerk ist die Biographie des Julius Agricola (Vita Julii Agricolae) anzusehen, ein Muster biographischer Kunst und ein wahrhaft erhebendes Lebensbild aus der antiken Welt.

Gar nicht erhebend, aber für die Kenntnis der Zeit und ihrer Sitten sehr wichtig sind die Biographien der zwölf ersten Kaiser (Vitae XII imperatorum) von C. Suetonius Tranquillus, welcher zur Zeit Trajans und Hadrians lebte (etwa 75—160 n. Chr.), eine encyklopädisch-litterarische Thätigkeit entwickelte und für sein erwähntes Hauptwerk als kaiserlicher Geheimsekretär, was er eine Weile war, über ein Quellenmaterial verfügte, das sonst nicht leicht zugänglich war. Von den späteren römischen Historikern reichte keiner mehr an die früheren hinan, obzwar wir dem einen

oder dem andern der späteren immerhin dankbar sein müssen für die Überlieferung von Nachrichten, welche wir sonst nirgendswo finden. Erwähnenswert sind von diesen Geschichtschreibern und Antiquaren — mitunter waren sie im besseren Falle Kompilatoren, im schlimmeren Plagiatoren — Julius Florus (Epitomae de T. Livio bellorum omnium annorum, also ein Auszug aus des Livius römischer Geschichte), Aulus Gellius (um 115—165 n. Chr., Noctes atticae, ein fleißig zusammengelesenes Allerlei über Sprache und Litteratur, Philosophie, Rechtswissenschaft und Naturgeschichte, kulturhistorisch von Wert), Flavius Eutropius (unter Valens, Breviarium ab urbe condita, ein brauchbarer Abriß der römischen Geschichte), Ammianus Marcellinus (um 330—400 n. Chr.), Rerum gestarum libri XXXI, eine Fortsetzung der Historien des Tacitus von Nerva bis Valens, von welcher jedoch die dreizehn ersten Bücher verloren gegangen, wichtig für die Kenntnis von des Verfassers eigener Zeit, mit Kenntnis und Wahrhaftigkeit geschrieben, aber durch die Dunkelheit und Geziertheit des Stils eine Geduldprobe für den Leser, und endlich Paulus Orosius (um 415 n. Chr.), welcher den römischen Historikern nur darum beigezählt werden kann, weil er lateinisch schrieb. Denn er war ein fanatischer Christ und verfaßte seinen Abriß der Geschichte von Adam bis zum Jahre 410 n. Chr. (Historiarum libri VII) ausdrücklich wider die Heiden (adversus paganos). Im übrigen bleibt das Buch merkwürdig als erster ungefüger Versuch einer Universalgeschichte.



M. Tullius Cicero. Büste in Madrid.

Geläufigkeit der Rede und Klarheit des Vortrages waren während der Zeiten der römischen Republik Eigenschaften von großem Werte; denn die Beschlüsse des Senats und der Volksversammlungen gingen aus mündlichen Verhandlungen hervor, auf welche talentvolle Redner notwendigerweise Einfluß haben mußten. Wie aber die Römer alles, was auf den Staat Bezug hatte, eifrigst pflegten, so widmeten sie auch der Beredsamkeit schon frühe großen Fleiß, studierten die Reden der Griechen und brachten das ursprünglich so harte und spröde Metall des lateinischen Idioms durch beharrliche Übung in rhetorischen Fluß. Von Appius Claudius Cäcus und M. Portius Cato

Censorius an zieht sich durch die römische Geschichte eine Reihe trefflicher Redner, aus welcher das Brüderpaar Tiberius Sempronius Gracchus und Cajus Gracchus, die hochherzigsten Römer, sowie M. Junius Brutus hervorglänzen, bis die Redekunst in Marcus Tullius Cicero (geb. zu Arpinum 106, erm. 43 v. Chr.) ihren Vollender fand. Dieser berühmte, wenn auch mit manchem Charaktermakel behaftete Staatsmann, den nach seiner Ermordung durch die Schergen des Triumvir Antonius sein Feind Augustus durch die Worte ehrte: „Er war ein guter Bürger und liebte sein Vaterland herzlich" — hat nicht nur den rhetorischen Stil, sondern die Prosa der lateinischen Sprache überhaupt auf die höchste Stufe kunstmäßiger Vollendung erhoben („Ciceronisches Latein"). Genährt mit der Milch griechischer Philosophie, die er freilich in seinen philosophischen Schriften arg verwässerte, erwies Cicero in seinen zahlreichen Werken die umfassendste wissenschaftliche Bildung, welche je ein Römer erreichte. Als Philosoph ohne alle spekulative Tiefe, welche seinen Landsleuten überhaupt schlechterdings versagt war, hat er dagegen als Redner theoretisch und praktisch muster- und maßgebend gewirkt. Die Theorie und Geschichte der Redekunst entwickelte er fein, lehrreich und anregend in verschiedenen seiner Schriften (De Oratore — Brutus seu de claris oratoribus — Orator sive de optimo genere dicendi — Topica ad G. Trebatium — Partitiones oratoriae), und die Richtigkeit seiner Theorie bewies er in 116 glänzenden Staats- und Gerichtsreden, von denen 56 (meist vollständig) auf uns gekommen sind. Die höchsten Triumphe als Redner feierte Cicero in seinen Anklage- und Strafreden gegen Verres, Catilina und Antonius. In der Kaiserzeit sank die römische Redekunst zur Deklamationsübung und zur panegyrischen Schmeichelei herab, welche in den ursprünglich von griechischen Sophisten errichteten Rednerschulen systematisch betrieben wurden. Diese Afterberedsamkeit fand in M. Fabius Quintilianus (geb. 42 n. Chr.), welcher im 10. Buche seines Lehrgebäudes der Rhetorik (Libri XII institutionis oratoriae) auch eine kritische Übersicht der griechischen und römischen Litteratur zu geben versuchte, und in dem Panegyriker L. Plinius Cäcilius Secundus (geb. 62 n. Chr., zubenannt Junior zum Unterschied von seinem Oheim, dem „Naturhistoriker" L. Plinius Secundus), ihre begabtesten Repräsentanten. An Ciceros Namen knüpft sich auch die römische Epistolographie; denn dieser Meister des Stils hat die Briefform zur litterarischen Geltung gebracht. Eine reichhaltige Korrespondenz ist von dem großen Redner auf uns gekommen, und seine zahlreichen Briefe an Mitglieder seiner Familie, sowie an verschiedene seiner Freunde, namentlich an Atticus, sind von bedeutendem zeit- und kulturgeschichtlichem Wert. Die Briefschriftstellerei trat dann später als ein selbständiger Litteraturzweig auf, in welchem besonders die philosophischen und sittenmalenden Briefe (Epistolae ad Lucilium) des Philosophen und Tragikers L. Annäus Seneca, des glänzendsten Stilisten seiner Zeit — er hat sich mittels seiner Apocolocynthosis (Verkürbisung, nämlich des Claudius), einer scharfen Verspottung der Apotheose dieses Halbtrottels von Kaiser, auch als glücklicher Satiriker aufgethan — sowie die in 10 Büchern zusammengestellten polyhistorischen des jüngeren Plinius von bleibender Bedeutung geworden sind. Die berühmtesten Stücke der Plinius'schen Korrespondenz sind zweifelsohne jene, wo er (lib. VI, 16, 20) den Ausbruch des Vesuvs i. J. 79 n. Chr. schildert, wobei die Städte Herculanum und Pompeji zu Grunde gingen und des Verfassers Oheim, der ältere Plinius, den Tod fand, und weiterhin die Depesche, in welcher Plinius als Statthalter von Bithynien über die Christen in seinem Verwaltungssprengel dem Kaiser Trajan Bericht erstattete (lib. X, 96).

Zweites Buch.

Erster Abschnitt.

Das Christentum, die Poesie der Kirche und die neulateinische Dichterei.
Der Romanismus, die Romantik und das Rittertum.
Das mittelalterliche Theater.

Zweiter Abschnitt.

Die romanischen Länder.

Frankreich. — Italien. — Spanien. — Portugal. —
Rhätien und Rumänien.

Erster Abschnitt.

Das Christentum, die Poesie der Kirche und die neulateinische Dichterei.

Wir sahen in den Schriften eines Lucian, Juvenal und Petron, eines Tacitus und Sueton die Darlegung vom Zersetzungsprozeß der antiken Welt. Die letzte Stunde einer so abgelebten und in völligen Marasmus übergegangenen Gesellschaft mußte endlich schlagen. Der Keim einer neuen, die christliche Idee, war in den Zeiten des römischen „Kaiserwahnsinns" allmählich zu einer unwiderstehlichen geistigen Revolutionsmacht herangewachsen, welche von innen heraus das soziale Gebäude des Altertums aus Rand und Band hob, so daß dann ein Teil desselben nach dem andern unter dem Ansturm der germanischen Völker, unter dem Orkan der Völkerwanderung, rettungslos in Trümmer ging.

Aus dem ungeheuren, vier oder fünf Jahrhunderte erfüllenden Wirrsal, welches die Kultur der alten Welt völlig zerstören zu wollen schien, hatten sich zuletzt an der Grenzscheide des 8. und 9. Jahrhunderts zwei herrschende Einrichtungen eines neuen Weltalters erhoben, das römische Papsttum und das germanisch-römische Kaisertum, die beiden Angelpunkte, um welche das Mittelalter sich drehte. Diese große Periode der Weltgeschichte kann, aller absichtlichen oder unabsichtlichen Schönfärberei derselben ungeachtet, einem ruhigen Betrachter von heutzutage nur als eine barbarische erscheinen, obzwar es thöricht wäre, den Menschen des Mittelalters einen Vorwurf daraus zu machen, daß sie fühlten, dachten und handelten, wie die bestimmenden Ideen von damals es gewollt haben.

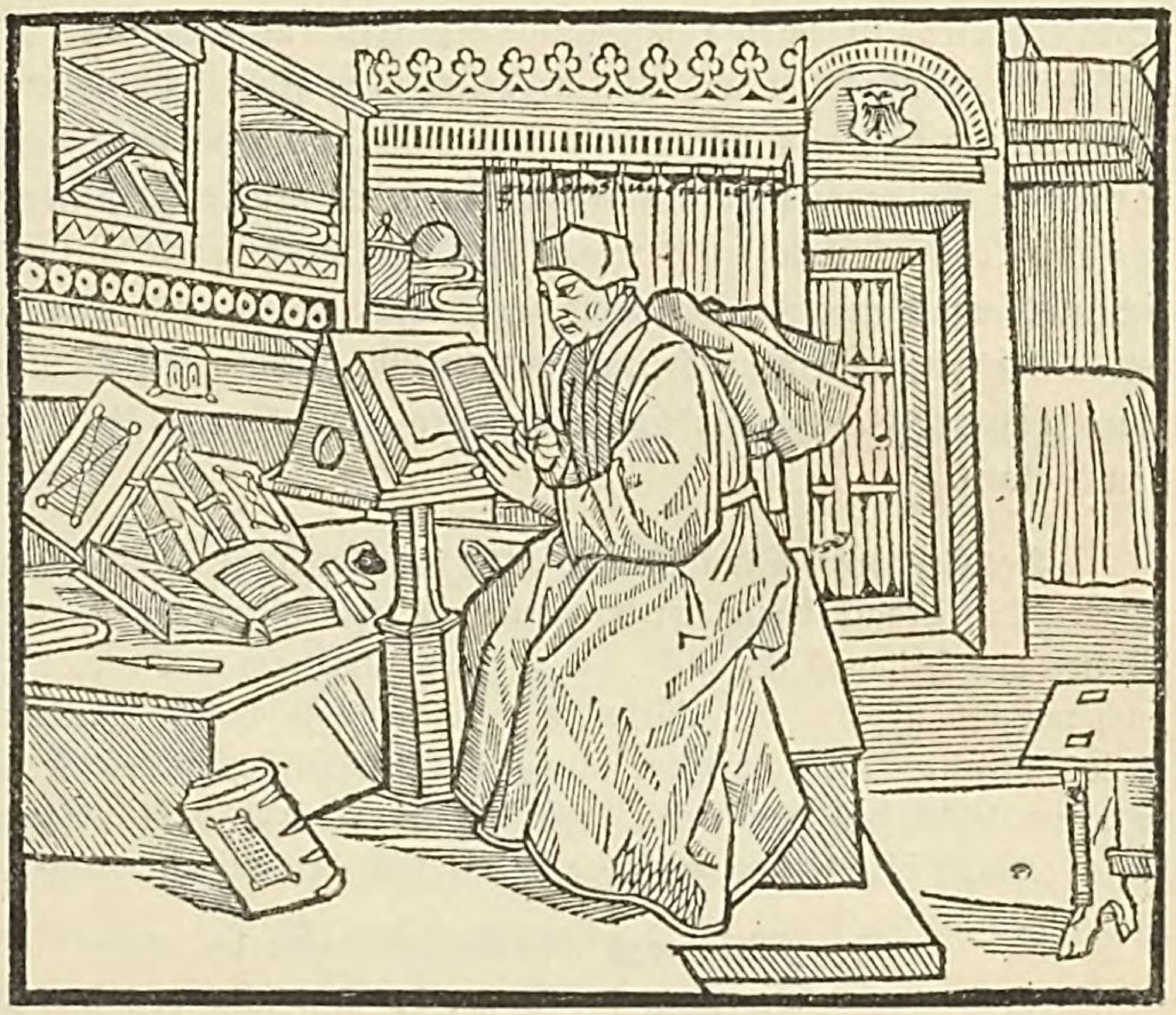
Die Leitung der Geister hatte die Kirche. Sie war Jahrhunderte lang die Bewahrerin und Spenderin der Bildung. Es liegt aber in der Natur eines jeden Dogmatismus, den Fortschritt nur so lange zu wollen und zu fördern, bis der Sieg seiner Anschauungen entschieden ist. Sobald die Kulturarbeit darüber hinauszugehen sich anschickt, wird er nur zu gerne ihr unerbittlicher Gegner. Diese Wahrheit zeigt uns die Geschichte der Kirche; nicht etwa nur die der römisch-katholischen oder byzantinisch-griechischen, sondern ebenso sehr die der lutherischen, kalvinischen und anglikanischen, welche letztgenannte die herzloseste, servilste und unfruchtbarste aller christlichen Kirchen war und ist. Es kann nicht im entferntesten bezweifelt werden, daß die unermeßlichen materiellen und intellektuellen Bildungsresultate, welche während der drei jüngsten Jahrhunderte in Europa gewonnen wurden, nicht mittels, sondern recht eigentlich trotz der

Kirchen errungen worden sind. Sie stemmten und stemmen sich überall nach Kräften dem naturgemäßen und unabänderlichen Entwickelungsgange der Menschheit entgegen. Kein Wunder daher, daß sie längst nicht mehr durch die Selbstherrlichkeit ihrer Idee, sondern nur noch einerseits durch die Denkfaulheit und Unwissenheit der Massen, andererseits durch polizeilichen Schutz existieren. Mit der nur noch notdürftig zusammenhaltenden Form des modernen Polizeistaates wird auch die Macht der Kirche zusammenbrechen, und Redensarten wie die vom ewigen Fels Petri u. dgl. m. werden gegen die Gewalt der Thatsachen nichts vermögen. Die ethische Seele des Christentums wird bleiben, weil sie ewig menschlich ist; aber der dogmatische Leib wird in dem immer heftiger werdenden Zusammenstoß mit der modernen Kultur über kurz oder lang zu Staub zerfallen.

Das Urchristentum hat die antike Welt besiegt mittels der Hoheit und Energie seiner Sittenlehre. Es war eine durch die weltgeschichtliche Notwendigkeit vorgeschriebene Reaktion des Spiritualismus gegen einen übermächtig, ja rasend gewordenen Sensualismus. Es verordnete der Menschheit, als sich der Karneval der römischen Kaiserzeit bis zur wahnsinnigen Orgie hinaufgesteigert hatte, eine trübselige, aber heilsame Fastenkur. Wie es jedoch zu gehen pflegt, wenn ein neues Prinzip in der ganzen Frische, Herbigkeit und Ausschließlichkeit seiner Jugendkraft gegen ein altes anstürmt, so ging es auch hier. „Das Christentum — sagt Jean Paul — vertilgte wie ein jüngster Tag die ganze Sinnenwelt mit allen ihren Reizen, es drückte sie zu einem Grabeshügel, zu einer Himmelsstaffel und Schwelle zusammen und setzte eine neue Geisterwelt an die Stelle. Die Dämonologie wurde die eigentliche Mythologie der Körperwelt, und Teufel als Verführer zogen in Menschen- und Göttergestalten: alle Erdengegenwart war zu Himmelszukunft verflüchtigt." Es gab eine Zeit, wo das mehr als bloße Tendenz, wo es Wirklichkeit war. Demnach mußte das Verhalten des Christentums zur Kunst und Wissenschaft anfänglich ein durchaus feindliches sein. Durch erlittene Verfolgungen zur einseitigsten Unduldsamkeit gestachelt, kehrte sich das mächtig gewordene Christentum voll blinder Wut gegen die antiken Kulturschätze. Zerstörung bezeichnete den Pfad des triumphierenden neuen Glaubens. Banden rasender Fanatiker brachen aus der Einsiedler- und Klosterwelt der thebaischen Wüsteneien hervor und stürzten sich, bornierte Bischöfe an ihrer Spitze, auf die Schätze antiker Kunst und Wissenschaft. Die edelsten Bauwerke und Gebilde der Kunst erlagen der Zertrümmerung durch stupide Mönche, die unschätzbarsten Bibliotheken gingen durch diese Eiferer in Flammen auf. So wurde die höchst wertvolle Bibliothek im Serapeum zu Alexandria von dem dortigen Erzbischof Theophilus i. J. 389 zerstört. „Noch beinahe zwanzig Jahre später erregte der Anblick der leeren Fächer das Bedauern und die Entrüstung jedes Beschauers, dessen Gemüt nicht gänzlich durch religiöse Vorurteile mit Blindheit geschlagen war." (Gibbon, Decline and Fall of the Rom. Emp. Chap. 28.) Die herrlichsten Überlieferungen poetischer Begeisterung und philosophischen Denkens wurden von den frommen Kirchenvätern mit dem Stempel der Sündhaftigkeit bezeichnet und als Werke des Satans verflucht. Auf den Ruinen eines heiteren Lebensdienstes erhob sich der Kultus des Todes und Moders, an die Stelle der schönen Göttergestalten traten die unschönen Reliquien der „heiligen Leiber". Sobald jedoch diese Saturnalien des Fanatismus vorüber waren, mußte es jedem Denkenden klar werden, daß die Begründung einer die bisherige Kulturarbeit verneinenden, spezifisch christlichen Kultur nur eine ganz unhaltbare Illusion sei. Man

mußte sich alles Hochmuts christlicher Abstraktion ungeachtet schon dazu bequemen, die Materialien eines neuen Bildungsbaues bei den vor kurzem noch so unmäßig verachteten Heiden zusammenzusuchen. Noch mehr: da sich nämlich das Bedürfnis, die neue Religion systematisch und mit Beihilfe der Phantasie auszubilden, unabweislich geltend machte, so stand man nicht an, bei den von seiten der Kirchenväter so heftig vermaledeiten antiken Dichtern sehr umfassende mythologische Anleihen aufzunehmen, um damit den christlichen Olymp zweckdienlich auszustatten.

Indessen hat das Christentum, wie wir sehen werden, erst in seiner Erscheinungsform als katholische Kirche dieses Beginnen folgerichtig durchgeführt, während das Urchristentum in seiner asketischen Strenge vor einer künstlerischen Ausbildung der Lehre und des Kultus noch zurückschrak und sich, wie gegen das Leben selbst, so auch gegen die Blüte desselben, die Kunst, feindlich verhielt. Als Anläufe zur Lehrdarstellung in dichterischer Form erscheinen zwar die Gleichnisse im Neuen Testamente, zumal das vom verlorenen Sohne; ferner das immer mehr als das älteste anerkannte Evangelium nach Markus, das G. Volkmar (vergleiche sein Leben Jesu und Die Evangelien) mit allem Grunde als eine künstlerisch gegliederte epische Lehrdichtung bezeichnete. Sobald aber — und zwar früh genug — jüdischer Eifergeist in der neuen Gemeinschaft die Herrschaft gewann, verschärfte sich der Widerspruch gegen griechisch-römische Weltanschauung und Kunst immer mehr. Das bestimmte denn auch den Ton der urchristlichen Poesie, welche ihre Inspiration aus der alttestamentlichen schöpfte. Das visionäre Element der Prophetie erzeugte zur Zeit Neros christlicherseits das stellenweise gewaltige Gedicht der Offenbarung Johannis (Apokalypse), in welchem eine morgenländisch maßlose Phantasie groteskisiert, und die Psalmen gaben der christlichen Lyrik einen Grundklang, welcher der zerknirschten Abwendung von dem „Jammerthal“ der Erde ganz entsprach. Die Form der ältesten Poeten des katholischen Christentums vom Ende des zweiten Jahrhunderts an war eine Reminiscenz der antiken Formen und blieb es noch lange; den Inhalt bildeten hauptsächlich Paraphrasen der Evangelien, später auch Biographien der Märtyrer, aus welchen im Verlaufe der Zeit ein oft geschmackloser Legendenwust



Gelehrter ein Buch schreibend. Aus einem Lyoner Druck des 15. Jahrhunderts.
Nach Brachot, le livre. Paris, Maison Quantin.

wußt entstanden ist. Daneben wurden sehr viele Hymnen gedichtet, welche das Lob des Heilands verkündigten, ihn bald unter dem Bild eines die Herde der Gläubigen weidenden Hirten feiernd, bald unter dem eines Lammes, des Opferlammes, welches „hinwegnahm die Sünden der Welt". Auch dem heiligen Geist ward in dieser urchristlichen Hymnik viel gehuldigt, wogegen Gottvater mehr zurücktrat. Es lag in der Sache, daß diese ganze Dichterei sehr dünn und monoton sein mußte. Wenn sich derselben da oder dort einmal ein naturgemäßer, menschlicher Ton beimischte, galt das für eine Sünde. So soll der früher erwähnte Bischof Heliodoros von seinem Bischofsitz gestoßen worden sein, weil er den Roman Theagenes und Charikleia geschrieben hatte.

Der älteste christliche Gesang erhob sich in der griechischen Kirche. Seine Hauptrepräsentanten, in deren Hymnen mit dem Element hebräischer Psalmenlyrik noch einigermaßen die Einfachheit und Würde hellenischer Form sich vereinigte, sind der Kirchenvater Klemens von Alexandria (um 200), welchem seine berühmte Hymne An den Erlöser Anspruch gibt auf den Ruhm, der älteste christliche Dichter zu sein; dann Gregorios, Bischof zu Nazianz († 391), welchem die Autorschaft des ältesten christlichen Dramas zugeschrieben wird, das den Titel Der leidende Christus (Χριστὸς πάσχων) führt, zu einem Drittel aus euripideischen Versen zusammengestoppelt; ferner Apollinaris aus Laodikeia, Synesios aus Kyrene († um 431) und Methodios von Patara.

Des Gregorios Stück ist eine litterargeschichtliche Merkwürdigkeit, aber ohne poetischen Wert. Die Tragik darin wirkt manchmal sehr unfreiwillig komisch; so z. B., wenn die Mutter des Heilands (V. 267), die jüdische Zimmermannsfrau, nicht nur im Stile, sondern auch mit den Worten des Euripides die hellenische Göttin Muttererde und den Sonnengott Helios anruft. Maria erscheint infolge der Unbehilflichkeit des Verfassers überhaupt mitunter in einem Licht, das wenig zu ihrer sonstigen Würde paßt. So wenn der „Chor" gegen die allerdings fürchterlich Redselige gelegentlich den respektwidrigen Ausfall thut:

„Wie magst also bombastisieren du allfort?
Dir stirbt der Sohn, du aber schwatzest immerzu." [73])

Eine ganz dumme Machenschaft sind die sogenannten Homerokentra, eine aus homerischen Versen mit veränderten Namen zusammengemantschte Lebensbeschreibung Christi, welche ein gewisser Pelagios (im 5. Jahrhundert) begonnen haben soll und die von der gelehrten Gattin des Kaisers Theodosius II, Eudokia, fortgesetzt und vollendet wurde. Die römische (abendländische) kirchliche Dichtung, welcher von seiten deutscher Litterarhistoriker eine gründliche und umfassende Darstellung zuteil geworden,[74]) begann mit dem Kirchenvater Tertullianus († 220), dessen Richtung eine vorherrschend didaktisch-epische war, in welcher ihm Lactantius, Juvencus und andere folgten. Die Lyrik, der eigentliche Kirchengesang, wurde jedoch erst durch den berühmten Mailänder Bischof Ambrosius († 397) in den lateinischen Kult eingeführt. Ob übrigens der unter dem Titel Ambrosianischer Lobgesang (Te deum laudamus) allbekannte Hymnus von Ambrosius verfaßt sei, kann nicht mit Bestimmtheit behauptet werden. Des Ambrosius Bemühungen um die Würde und Schönheit des kirchlichen Gesanges wurden von dem Papst Gregor I, der in seinen Morgen- und Abendliedern als begabter Versmacher sich erwies, aufgenommen und fortgeführt. Von großem Einfluß auf seine und die Folgezeit war das teils in Versen, teils in Prosa

geschriebene Buch des Severinus Boëthius († 524) Von den Tröstungen der Philosophie (de consolatione philosophica). Als mit dem 11. Jahrhundert der Sieg der römischen Kirche entschieden war, begann sie ihren Gesang am machtvollsten zu entfalten. Aus dieser Zeit stammt das mit Recht hochberühmte Requiem Dies irae, welches wahrscheinlich Thomas von Celano gedichtet hat.

Wahrscheinlich; denn wie in Betreff einer nicht geringen Anzahl mehr oder minder berühmter Kirchengesänge herrscht auch bezüglich des Dichters vom Weltgerichtsliede Dies irae Ungewißheit. Vergl. Reumonts Aufsatz Der Dichter des D. i. (Nord und Süd, 1886, Märzheft, S. 312 fg.). Er sagt: „Man hat es Papst Innocenz dem Dritten zugeteilt. Mehr verbreitet ist die Ansicht, welche es dem Franziskanerorden entspringen läßt, und der heilige Bonaventura, der Kardinal Matteo von Acquasparta und Fra Tommaso von Celano werden als Verfasser genannt. Dieser letztere, ein Abbruzzese, hat für die Mehrzahl den meisten Anspruch auf die Autorschaft. Aber das Dies irae ist keine Dichtung des Franziskanerordens." Reumont meint dann, der Verfasser sei im Dominikanerorden zu suchen, und deutet auf den Fra Latino Malabranca hin, ohne sich jedoch bestimmt auszusprechen.

Etwas später feierte Thomas von Aquino das neu aufgekommene Fronleichnamsfest in einem mystischen Hymnus, Bernhard von Clairvaux verkündete im Liede eine Art christlichen Stoicismus, dessen Lehren sich zusammenfassen in der energischen Schlußstrophe:

„Was sich verlieren läßt, eigne sich keiner an!
Die Welt nimmt ihr Geschenk wieder von jedermann.
Denk an das Bleibende, Herz, strebe himmelan:
Selig ist in der Welt, wer sie verachten kann!"

Der Mönch Jakoponus sang sein rührendes Stabat mater, und der Kardinal Damiani entfaltete in seiner Hymne auf die Freuden des Paradieses eine Glut der Phantasie und Pracht der Malerei, welche gegen die sonstige dürre Abstraktion der christlichen Poesie wohlthuend absticht und einigermaßen an die Schilderung erinnert, die der Koran vom Paradiese der Muslim entwirft. Eine Auswahl der schönsten lateinischen Kirchenhymnen im Originaltext mit deutscher Übersetzung veröffentlichte unter dem Titel Lauda Sion K. Simrock.

Aus der römisch-kirchlichen Dichtung ging die neulateinische Poesie hervor, welche sich in der gelehrten Welt bis ins 18. Jahrhundert herab fortsetzte, indem sie sich im Verlaufe der Zeit von der Kirchlichkeit emanzipierte und, bei strenger Nachahmung der klassischen Form, in den Weisen des Vergil, des Horaz und Ovid epische Stoffe behandelte oder gegen Thorheiten und Laster satirisch zu Felde zog oder auch lyrisch-erotisch sich äußerte. Es geht eine Reihenfolge berühmter neulateinischer Poeten vom 9. bis zum 18. Jahrhundert herab, und man kann dieselbe füglich mit dem Reichenauer Abt Walafrid Strabo († 849) anheben und mit dem Kardinal Melchior de Polignac († 1741) beschließen. Zwischen den beiden genannten Namen stehen die zum Teil berühmten des Sextus Amarcius, dessen Sermones gegen Mitte des 11. Jahrhunderts satirisch-pessimistisch die Zeitlaster geißelten, des Johannes von Salisbury, des Abälard, des Gualter Mapes („Mihi est propositum"), des Scholastikers Günther, der im Epos Ligurinus Friedrich Barbarossas Thaten pries, ferner des Petrarca, Poliziano, Sannazaro, Pontanus, Felix Hemmerlin, Celtes, Reuchlin, Erasmus, Ulrich von Hutten, Eoban Hessus,

Johannes Secundus, Vida, Buchanan, Frischlin, Balde, Lotichius, Justus Scaliger, Hugo Grotius. Mehreren von diesen Männern werden wir weiterhin wieder begegnen. Alle die genannten und zahllose andere lateinisch dichtende Poeten haben, indem sie die Erinnerung an den Geist und die Formen des klassischen Altertums wach erhielten, auf die gebildeteren ihrer Zeitgenossen ohne Frage wohlthätig gewirkt. Aber wie alle in einer toten Sprache geübte Schriftstellerei, erschöpfte auch diese lateinische Dichterei ihre Bedeutung und Geltung innerhalb der gelehrten Kreise. Einen selbständigen Kunstwert hat sie nicht anzusprechen und dem Aufschwung der nationalen Litteraturen ist sie eher hinderlich als förderlich gewesen. Wir lassen sie daher nach dieser kurzen Erwähnung hinter uns zurück.

Der Romanismus, die Romantik und das Rittertum.

Der Sturm der Völkerwanderung warf die römische Welt in Trümmer und ließ die entnervte Zivilisation derselben vor dem Andrange roher Naturkraft zu Boden sinken. Aber dieser Sturm reinigte zugleich auch die Atmosphäre der Weltgeschichte und leitete frisches, gesundes Blut in die vertrockneten Adern des gesellschaftlichen Körpers. Es ist eine der herkömmlichen Redensarten, die einer dem andern gedankenlos nachsagt, daß durch den Einbruch der „Barbaren" ins römische Reich, durch die Völkerwanderung, die Menschheit in ihrer Entwickelung um Jahrhunderte zurückgeworfen worden sei. Nichts kann unhistorischer und ungerechter sein als diese Ansicht. Denn der physisch und moralisch verkommene Süden verdankte ja seine Regeneration einzig und allein den erobernd über ihn hereingebrochenen germanischen Volksstämmen. Auch war ja, wie wir sahen, längst vor dem Einbruch der „Barbaren" die antike Kultur in völlige Fäulnis übergegangen. Die Germanen waren nur die Vollstrecker eines jener großen Wahrsprüche, wie sie von Epoche zu Epoche aus dem Munde der in der Weltgeschichte waltenden Nemesis ergehen, — Wahrsprüche, welche eine abgelebte Gesellschaft der Vernichtung weihen und zugleich eine neue ins Leben rufen.

Die germanischen Völker, welche zur Zeit jener ungeheuren Revolution, die wir Völkerwanderung zu nennen pflegen, aus dem Norden und Nordosten gegen den Süden und Westen vordrängend die Provinzen des römischen Reiches eroberten, vermischten sich mit der unterworfenen Bewohnerschaft ihrer neuen Wohnsitze, und aus dieser Mischung gingen die Mischlingnationen hervor, welche romanische heißen. Die Eroberer vermischten aber nicht nur ihr Blut, sondern auch ihre Sprache mit der der besiegten Römer, und da die lateinische Sprache sich einer vollendeten Ausbildung erfreute, so ging es ganz natürlich zu, wenn sie die roheren Idiome der Sieger dergestalt unterwarf, daß jene in allen vormals weströmischen Provinzen die durchgreifende Grundlage der Rede und Schrift war und blieb. Indessen mußte sie doch zur Aufnahme vieler fremder Elemente sich bequemen, verlor durch die Verarbeitung dieser Elemente vieles von ihrer Eigentümlichkeit und modelte sich im Munde des Volkes, während das eigentliche Latein fortwährend Sprache der Gelehrten und der Kirche blieb, allmählich zu dem sogenannten Romanzo, welches lange Zeit in den romanischen Ländern ziemlich allgemeine Geltung hatte und aus welchem dann mit der schärferen Scheidung der

verschiedenen romanischen Nationalitäten auch die verschiedenen romanischen Mundarten sich herauszweigten.[75]) Bekanntlich wurde auch im Latein ein sermo rusticus (Volkssprache) und ein sermo urbanus (Schriftsprache) unterschieden, welcher letztere erst durch die litterarische Thätigkeit der Römer von dem ersteren sich abtrennte. Es liegt auf der Hand, daß das Latein, welches sich mit den Mundarten der eingewanderten Völker zum Romanzo verband, der sermo rusticus war. Für die poetische Form des Romanzo wurde im Gegensatze zu dem germanischen Stabreim (Alliteration) der Endreim (rima) wesentlich, welcher zwar schon ziemlich frühzeitig bei lateinisch-christlichen Poeten sporadisch vorkam, jedoch verschiedenen Anzeichen nach erst durch das Beispiel der spanisch-arabischen und sizilisch-arabischen Dichtung allgemein in die romanische eingeführt worden sein mag.

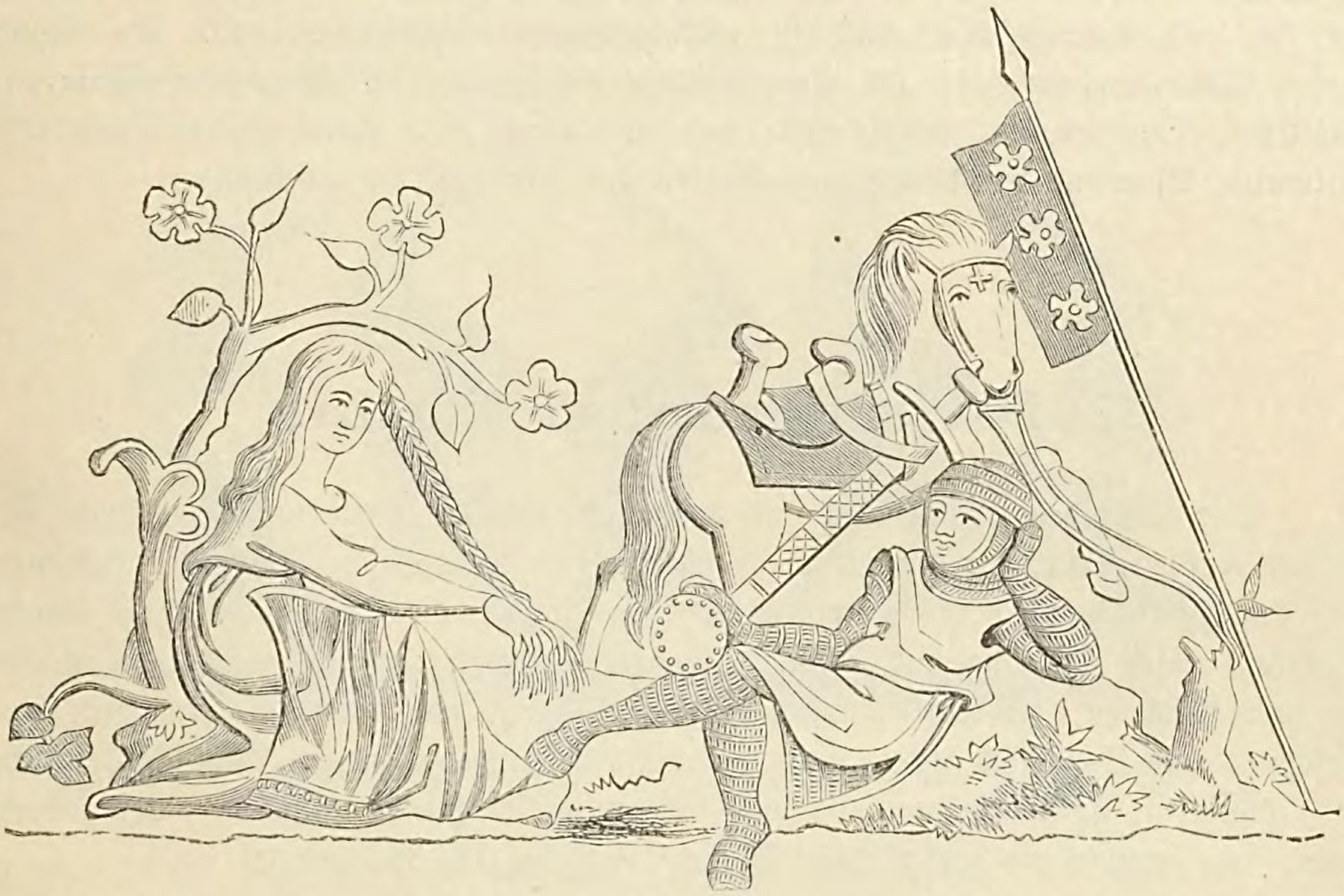
Die Amalgamierung der Völker des Nordens und des Südens hatte zwar für die ersteren den Nachteil, daß sie ihre Urgeschichte, ihre nationale Heldensage, also die eigentliche Basis, worauf ein Volk bei seiner selbständigen historischen Entwickelung fußt, ganz oder großenteils einbüßten; allein diese Einbuße ward durch die Aneignung der Elastizität des Südens, welche die starre Kraft der angeborenen Natur jener Völker milderte, ohne sie zu brechen, einigermaßen vergütet, und im ganzen genommen hatte die Mischung nordischer und südlicher Elemente eine höchst wohlthätige Wirkung auf den Gang der staatlichen und geistigen Bildung. Die Brutalität des nordischen Feudalismus, welcher die politische Form des Mittelalters wurde, fand von Anfang an in der Flüssigkeit und heiteren Beweglichkeit des südlichen Volkslebens, in welchem von jeher, wie noch jetzt, der Unterschied der Stände mehr verschwand, sowie in den nie ganz erloschenen und bald wieder thatkräftig auflebenden Erinnerungen an antik-republikanische Städtefreiheit ein heilsames Gegengewicht. Sodann häufte der Austausch nordischer und südlicher Lebensanschauungen, Mythen, Sagen und Märchen ein poetisches Kapital, von dessen Reichtum später zahllose Dichter zehren konnten. Endlich, und das war das Wichtigste, wurde durch die romanischen Völker dem Christentum die allzu scharfe spiritualistische Spitze, in welche es auslief, abgebrochen und die neue Religion als Katholizismus so weit vermenschlicht, als es ihr Wesen nur immer zuließ. Die südlichen Völker waren stets genußliebend gewesen, und die Einwanderung der Nordländer hatte sie dermaßen aufgefrischt und gekräftigt, daß ihnen eine Religion, wie sie die asketischen Urchristen in den thebaischen Einöden gepflegt, keineswegs zusagen konnte. Das Christentum wurde daher durch die Völker des Südens zum Katholizismus, d. h. zu einem sinnlichen Kultus, der sich eine förmliche Mythologie schuf, die heidnischen Götter, Göttinnen und Genien in Heilige umtaufte, an deren Spitze als christliche Venus oder Isis die Madonna gestellt wurde, die heidnischen Gebräuche und Feste unter christlichen Namen fortsetzte und fortfeierte, den Lebensgenuß, wenn nicht ausdrücklich billigte, so doch stillschweigend duldete und dem Sünder durch das weite Thor der kirchlichen Gnadenmittel immer noch einen Weg ins Himmelreich offen ließ. Dieses, das Himmelreich, und dessen Kehrseite, die Hölle, also das Jenseits, konnte der Katholizismus freilich nicht aufgeben, ohne sich selbst zu vernichten; allein er bot alles auf, um auch das Diesseits möglichst bequem und genießbar einzurichten: er milderte durch seine Dazwischenkunft die Roheit feudalistischer Tyrannei, empfand vermöge der Verfassung seiner Hierarchie demokratische Sympathien und bewahrte das Volk einerseits durch seine mildthätigen Anstalten vor dem Verhungern, andererseits durch die in dem prachtvollen Zeremoniell

seines Gottesdienstes dargebotenen ästhetischen Genüsse vor Vertierung. Der Katholizismus schuf die christliche Kunst; er wollte auf die Sinne und das Gemüt der Menschen wirken und konnte daher des dichterischen Wortes, der Malerei, der Musik nicht entraten; ja, er machte sogar seine Kirchen geradezu zu Theatern und wurde durch die Aufführung religiöser Schauspiele (Mysterien, Miracles, Moralitäten) Begründer des modernen Dramas, wovon unten mehr.

In dem Katholizismus, in welchem sich die ganze Phantastik und Symbolik des alten Indiens erneuerte, hat nun auch die **Romantik**, das charakteristische Merkmal nicht allein der romanisch-mittelalterlichen Poesie, sondern der Poesie des Mittelalters überhaupt, ihre Quelle, für welche allerdings sowohl durch die mittels der Völkerwanderung herbeigeführte Vermischung nationaler Eigentümlichkeiten, Sagen und Anschauungen, als auch durch die dunkle Befreiungssehnsucht der von dem Feudalsystem gequälten Menschheit noch anderweitige Zuflüsse eröffnet wurden. Die Romantik stellte sich vor allem die Aufgabe, das Ringen des Menschen in dem Kampfe zwischen den Satzungen der christlichen Moral und den Forderungen der Natur darzulegen. Durch dieses Ringen muß das Gefühl zu übersinnlicher Verfeinerung gesteigert werden, in welchem Zustande es über die Verlockungen der Sinnenwelt triumphiert, allein bei der Unmöglichkeit, sich des Irdischen völlig zu entäußern, fortwährend einer krankhaften Neigung, einem sehnsüchtigen Unbefriedigtsein preisgegeben ist. Wesentlich christlich war die Romantik infolge der Art und Weise, wie sie die Liebe auffaßte. Die Romantik begründete nämlich einen förmlichen Kultus der Liebe, dessen Idol das Weib war. Daß die Wirklichkeit des mittelalterlichen Lebens zu dieser idealen Auffassung der Weiblichkeit häufig in schroffen Gegensatz trat, ist Thatsache. Ich werde im zweiten Bande, beim deutschen Minnegesang, darauf zurückkommen. Das Weib erhielt durch die Romantik, für welche hier zunächst der katholische Mariadienst maßgebend gewesen, eine ganz andere Geltung und Stellung, als es in der antiken Welt besessen hatte. Im antiken Zeitalter war der Mann, als Repräsentant der Thatkraft, Mittelpunkt des Lebens, im romantischen dagegen das Weib, als Typus der Gefühlsinnigkeit. Das Christentum als Religion der Demut und Unterwerfung vergöttlichte das Weib, und die Romantik faßte daher folgerichtig die Liebe als eine geistige Vollkommenheit, als einen mystischen Akt, der eigentlich mit der natürlichen, d. h. geschlechtlichen Liebe gar nichts zu thun habe oder wenigstens der letzteren erst die gehörige Weihe gebe. Ob die Poesie durch diese veränderte Stellung des Weibes so unendlich viel gewonnen, wie die Romantiker behaupten, bleibe dahingestellt; gewiß aber ist, daß die antiken Frauenbilder Andromache, Penelope, Nausikaa, Antigone u. a. für alle Zeiten als leuchtende Vorbilder echtester und edelster Weiblichkeit gelten werden.

Das romantische Liebesideal war die Sonne, welche die soziale Blüte des mittelalterlichen Lebens, das **Rittertum**, zur Entfaltung brachte. Die **Minne** (Gottesminne, Frauenminne) war die Seele der Romantik, das Rittertum ihr Leib. In diesem gelangte die romantische Idee zu ihrer vollsten Erscheinung, ging aber dabei nach zwei Richtungen auseinander und stellte sogar in den Zweigen **eines** Sagenstammes, in der Artussage das weltliche, in der Gralsage dagegen das geistliche Rittertum dar. Den Artussagenkreis im engeren Sinne erfüllt ein glanzvolles, turnierendes, banketierendes und liebelndes Ritterleben; der Minne- und Ehrendienst erscheint hier als ein System, das schon einigermaßen der spitzfindigen Behandlung der Liebe und Ehre

vorgreift, welche später im spanischen Drama aufkam; die Ritter von Artus' Tafelrunde sind zwar sehr fromm, aber in noch höherem Grade galant, ihre Sinnesweise, wie der Zweck ihrer bunten Abenteuer ist durchaus weltlich, und sie machen sich gar kein Gewissen daraus, jede Blume zu pflücken, die ihnen auf ihren Irrfahrten in die Hände kommt: die Gralsage im engern Sinn hingegen eröffnet den Blick in eine ganz andere Welt, sie vertritt wesentlich die allegorische Seite der Romantik; das Rittertum in der vorhin geschilderten Weise ist hier nur Folie für das Mysterium des Graldienstes, die Weltanschauung ist völlig christlich, d. h. übersinnlich und asketisch, die



Die Frau unter dem Schutze der Ritterschaft.
Allegorische Darstellung nach einer Miniatur des 15. Jahrhunderts in der Pariser Nationalbibliothek.

Kollisionen des menschlichen Gefühls mit der christlichen Moral treten schroff hervor, die Liebe ist mehr ein Begriff als eine Realität, der Drang in die dämmerige Ferne, der Hang für das Wunderbare und Unbegreifliche vereinigen sich mit feindseliger Verachtung des Wirklichen und Naheliegenden. So kehrte sich also in den beiden Typen des Rittertums, in der Artussage und in der Gralsage, in welcher letzteren orientalische Einflüsse nicht zu verkennen sind, die durch die Kreuzzüge vermittelt wurden, der christliche Dualismus zwischen dem Diesseits und Jenseits ebenso unversöhnt heraus, wie er die Welt der Romantik, das Mittelalter, überhaupt durchdrang.

Das Rittertum, als politische Erscheinung gefaßt, fußte auf der Feudalverfassung und gipfelte sich in verschiedenen Abstufungen zu seiner Krone auf, zum Kaiser; diesem gegenüber stand der Papst, als Spitze der Hierarchie — weltliche und geistliche Macht, Diesseits und Jenseits, ohne Unterlaß sich befehdend. Dies war in Wirklichkeit die von neueren Romantikern ausgeposaunte Einheit des mittelalterlichen Lebens. Übrigens hätte diese vorgebliche Einheit die Romantik notwendigerweise zerstört; denn das Romantische besteht ja eben im Zwiespalt, es ist das ewige Unbefriedigtsein, das nie gestillte Sehnen,

das angestrebte Aufgehen des Irdischen im Übersinnlichen. Als solches hat es sich in den Kreuzzügen, der Glanzzeit des Rittertums, welthistorisch manifestiert und aus den durch diese und die Kämpfe der Bekenner des Islams und des Christentums in Spanien und Südfrankreich herbeigeführten Berührungen zwischen Morgenland und Abendland seine höchste Formvollendung geschöpft. Wenn aber, wie oben bemerkt worden, die aus dem Christentum hervorgegangene Romantik die Poesie des Mittelalters als allgemeines Merkmal charakterisiert, so müssen wir daneben als besondere Elemente derselben — hier zunächst in Bezug auf die Litteratur der romanischen Völker — hervorheben die Reminiscenz der antiken oder, genauer gesprochen, der römischen Poesie und die ihr bald unterliegende, bald sie zurückdrängende Nationalität. Der Kampf dieser Elemente durchzieht die ganze Litteraturgeschichte der Romanen (Franzosen, Italiener, Spanier und Portugiesen) und wird einzig und allein in der dramatischen Litteratur Spaniens vollständig zum Vorteil der Nationalität entschieden.

Das mittelalterliche Theater.

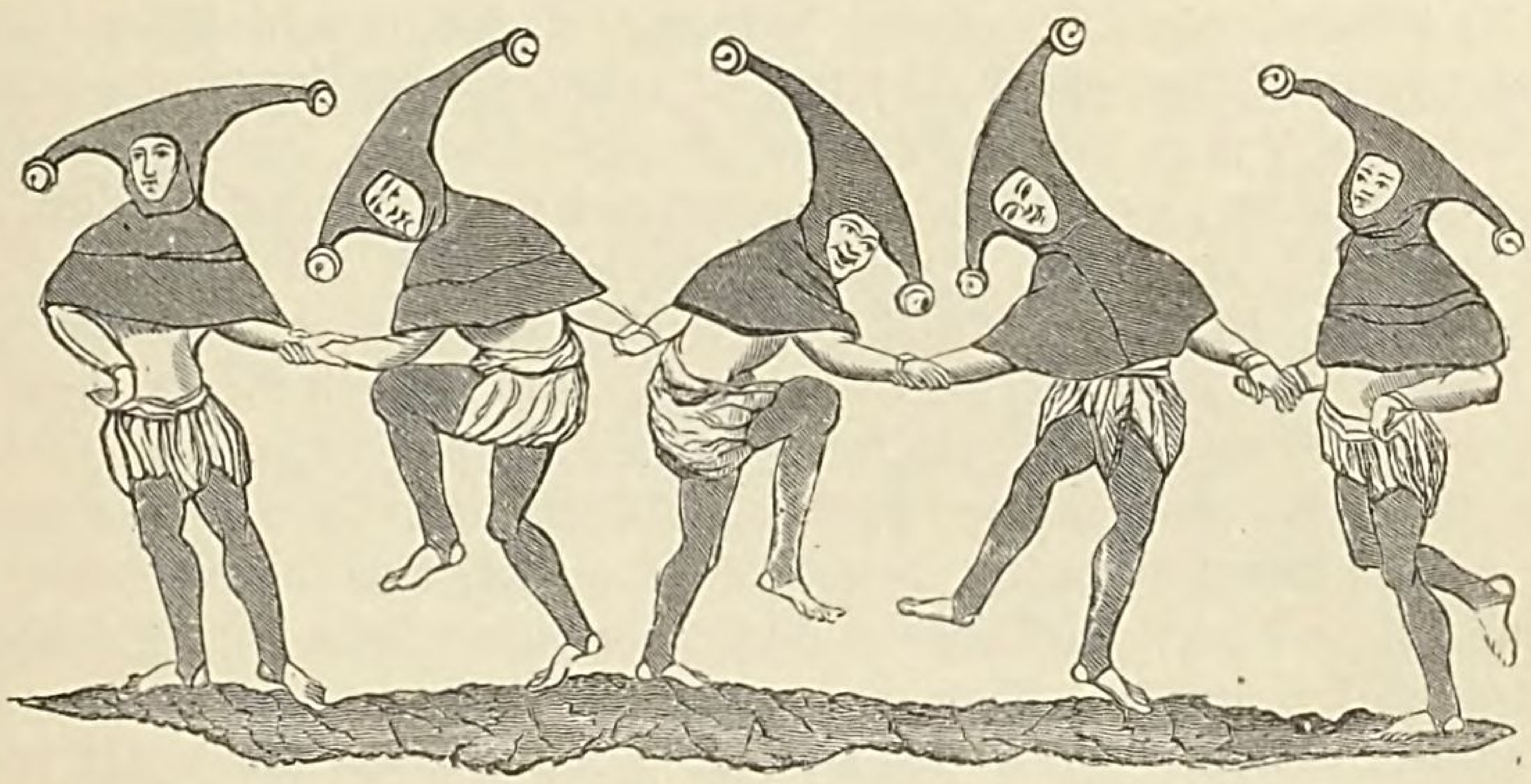
Wie Wissenden wohlbekannt und wie an bezüglicher Stelle im ersten Buche dargethan worden, war die dramatische Dichtung und theatralische Kunst des Altertums aus dem Gottesdienst hervorgegangen und zwar sowohl die tragische, als die komische Richtung dieser Dichtung und Kunst. Die antiken Theater, wenigstens die hellenischen, waren Kultstätten, die Aufführungen Kulthandlungen, und wer die Tragödien eines Aeschylos und Sophokles kennt, wird das nicht befremdend finden. Auch die Ursprünge des römisch-italischen Schauspielwesens sind religiöser Natur gewesen. Beim Vergil findet sich hierüber die denkwürdige Stelle (Georgica II, 385 seq.):

„Auch ausonische Pflanzer, aus Troja entstammete Bauern
Feiern mit rohem Gesang und entfesseltem Lachen ihr Festspiel
Und, in entsetzliche Larven gehüllt aus gehöhleter Rinde,
Rufen sie dich, o Bacchus, mit fröhlichen Liedern und hängen
Schaukelnde Bildchen von dir an die hoch aufragende Fichte.“

Mit ihrem Sinken verlor freilich die antike Bühne mehr und mehr ihren gottesdienstlichen Charakter, bis sie endlich im kaiserlichen Rom nur noch die Widerspiegelung einer allgemeinen und grauenhaften Sittenverderbnis war. Wollust und Grausamkeit spektakelten da, wie in der Welt selbst, so auch auf den Brettern, welche „die Welt bedeuten“. War es doch im 1. Jahrhundert der christlichen Ära mit der antiken Tragik so weit gekommen, daß in der Tragödie Herkules auf dem Öta die Titelrolle von einem zum Tode verurteilten Verbrecher gespielt werden mußte, welcher schließlich, zur Erhöhung der theatralischen Illusion, auf der Bühne lebendig verbrannt wurde. In unzüchtiger Richtung gipfelte die Entartung des alten Theaters erst im 4., 5. und 6. Jahrhundert, namentlich in den östlichen Provinzen des römischen Reiches. Zur Zeit Konstantins machte das Ballet Majuma Furore, dessen Reiz darin bestand, daß völlig nackte Tänzerinnen eine Badescene darstellten, und zur Zeit Justinians hatte dieses Kaisers nachmalige sehr „orthodoxe“ und „fromme“ Gemahlin Theodora ihre

Laufbahn damit begonnen, daß sie, bloß mit einem schmalen Gürtel bekleidet, auf der Bühne erschien, um Unbeschreibliches zu agieren.

Sehr begreiflich daher, daß die christlichen Kirchenväter von Tertullian ab alle Donner ihres Eifers und ihrer Beredsamkeit gegen das Schauspielwesen losließen. Mit Fug und Recht konnte Chrysostomus die Theater von damals „Wohnungen Satans, Schauplätze der Zuchtlosigkeit, Schulen der Üppigkeit, Hörsäle der Pest und Gymnasien der Ausschweifung“ nennen. In dem Rezept der großen Fastenkur, welche das Christentum der verkommenen antiken Gesellschaft verordnete, bildete das auf die Schauspiele, Schauspieler und Schauspielerinnen geschleuderte Anathema eine stehende Rubrik. Bischöfe, Synoden und Konzilien bemühten sich unablässig, die Gläubigen zu vermögen, daß sie der „unheiligen Augenlust“ möglichst sich enthielten oder ganz entwöhnten. Wenn je-



Tanz der Kirchendiener und Chorknaben. Nach einer Handschrift des 13. Jahrhunderts.

doch der „Geist“ stark war, so war das „Fleisch“ noch stärker. Die Christen liefen daher mit nicht geringerer Gier als die Heiden in die Theater, und die christliche Klerisei mußte zuletzt achselzuckend zur Anerkennung der trivialen aber großen Wahrheit sich herbeilassen, daß der Mensch eben kein theologisches Abstraktum sei, sondern ein sehr konkretes Wesen, welches schlechterdings essen, trinken, heiraten und verschiedenartig unterhalten und ergötzt sein wollte; ferner, daß man das Volk nur mittels des Hebelwerkes realer Anschauungen einigermaßen annähernd zur idealen Region emporheben könne, daß die denkträge Menge, d. h. der ungebildete und der gebildete Pöbel, zur Aneignung religiöser Begriffe der Vermittelung durch mythologische Vorstellungen bedürfe; sowie endlich, daß der große Haufe Moralpredigten am liebsten in einer Form vernehme, welche dem Nützlichen das Angenehme beimischt. Mit anderen Worten, die christliche Geistlichkeit gelangte frühzeitig zu der Einsicht, daß die Heiden, wenn sie, an die künstlerisch gestalteten, die Sinne angenehm berührenden und aufregenden Gottesdienste ihrer Religion gewöhnt, für den neuen Glauben gewonnen werden sollten, im Christentum, im Kult der christlichen Kirche möglichst viel von dem wiederfinden müßten, was sie im Heidentum verließen. Demzufolge handelte es sich darum, die unheilige Augenlust im heidnischen Sinne in eine heilige im christlichen umzuwandeln und innerhalb der christlichen Gotteshäuser selbst der Schaulust Befriedigung zu gewähren.

„Wenn die strengeren Lehrer und Gesetzgeber der neuen Kirche alles, was an den alten Aberglauben erinnerte, gewaltsam zu unterdrücken suchten, gelangten dagegen andere einsichtsvolle und einflußreiche Männer zu der Überzeugung, daß es heilsamer sei, der tiefgewurzelten Gewohnheiten zu schonen und nur darnach zu streben, ihnen eine bessere Wendung zu geben. So kam es, daß der Strom der heidnischen Lustbarkeiten, der sich überdies schon mit christlichen Elementen vermischt hatte, endlich in die Kirche selbst geleitet wurde. Die ursprüngliche Bedeutung der Tänze, Gesänge und sonstigen Freudenäußerungen geriet allmählich in Vergessenheit, und was eigentlich zur Verherrlichung des Saturn oder Bacchus bestimmt gewesen war, wurde nun auf den Johannes, Stephanus oder auf Christus selbst übertragen. An den heiligen Tagen pflegte sich das Volk um die Kirchen zu versammeln, Zelte von Baumzweigen zu erbauen und frohe Gelage zu veranstalten. Da nun die heidnischen Festzeiten oft mit den christlichen zusammenfielen, so begann die Fröhlichkeit sich an diesen wie an jenen auszusprechen, und die entfesselte Lust erfüllte Kirchen und Kirchhöfe mit Tänzen, Mummereien und profanen Gesängen. Es konnte nicht fehlen, daß sich bei solchen Gelegenheiten Sänger und Possenreißer einfanden, um der Vergnügungs- und Schaulust des Volkes Nahrung zu geben. Schon ein Kapitular aus der karolingischen Zeit scheint hierauf Bezug zu haben; es wird hier den Scenicis verboten, geistliche Kleider anzulegen, was doch vermutlich von ihnen geschah, um in Gemeinschaft mit den Geistlichen in den Kirchen ihr Spiel zu treiben. Ausdrücklich aber tadelt ein späterer Synodalbeschluß diesen Unfug, den man, wenngleich das Verbot vom Jahr 1316 ist, mit Grund für viele Jahrhunderte älter halten kann. Die Heiligkeit des Ortes und des Tages mußte beständig ermahnen, statt profaner Begebenheiten die heiligen Geschichten, deren Erinnerung das Fest gewidmet war, zu Gegenständen der Darstellung zu machen, und so kam es, daß die Keime des Dramas, die wir schon im Ritus der ältesten christlichen Feste sehen (besonders in den Wechselreden des Priesters, des Diakonus und der Gemeinde), sich vollkommen zum Schauspiel entwickelten. So lange dies in den Händen der umziehenden Mimen und leichtsinniger Geistlicher, die sich ihnen anschlossen, blieb, konnte es ihm freilich an Ausgelassenheit und mannigfacher Entweihung des Heiligen nicht fehlen, daher die Kirche sich mehrfach veranlaßt sah, Verbote gegen dasselbe zu richten. Aber man mußte bald gewahr werden, daß der einmal geweckte Hang des Volkes zu solchen Belustigungen sich nicht unterdrücken ließ, und der Klerus, von jeher bemüht, die Wunderbegebenheit der Erlösung zu verbildlichen, begann zur Erreichung eben dieses Zweckes sich jenes Hanges zu bemächtigen. Es bedurfte in der That nur eines äußern Impulses, um die Geistlichen zu bestimmen, die Aufführung der heiligen Geschichten selbst zu übernehmen. Die Hymnen und Antiphonien der Kirche, die Reden der Priester, sowie verschiedene Handlungen des Kultus hatten das dramatische Element mehr und mehr entwickelt; die Weise, in welcher die heilige Geschichte dem Volke vorgetragen wurde, war oft ins Mimische übergegangen; seit lange pflegten die Geistlichen während des Lesens der biblischen Texte eine Rolle zu entfalten, auf welcher die vorgelesenen Abschnitte verbildlicht waren; der Übergang zur lebendigen und vollkommen dramatischen Darstellung war also sehr nahegelegt. Zur Beseitigung des Vorwurfs, die neue Sitte wäre des Gotteshauses unwürdig, berief man sich auf die Erbauung und Belehrung, die dem Volk aus solchen Schauspielen erwachse. Wurde nun dieser Zweck auch nicht immer allein im Auge behalten, mischte sich auch mancher weltliche Scherz in die fromme Unterhaltung, so kam die Kirche doch im allgemeinen von ihrem frühern Verdammungsurteil zurück, ja förderte selbst dergleichen Darstellungen, die sie durch den Namen „Mysterien", der ihnen in verschiedenen Dekretalen und Konzilienbeschlüssen beigelegt wird, mit anderen Handlungen des Kultus auf gleiche Linie stellte." (Schack.) [76])

Selbstverständlich soll damit nicht gesagt sein, daß der gesamte Kult, das ganze Ritual und Zeremoniell der christlichen Kirche auf dieses Motiv zurückzuführen sei. Immerhin

jedoch ist hier der Punkt, von welchem Ursprung und Wachstum des modernen Theaters ausgegangen — modern als Gegensatz zu antik gemeint. Ja, so recht im Schoß der Kirche ist das moderne Schauspielwesen entsprungen, und sein ursprünglicher Charakter ist durchaus ein religiöser gewesen. Die kirchliche Politik suchte dann im Fortschritt der Zeit sämtliche bildende und redende Künste sich dienstbar und nutzbar zu machen. Sie hat auch das christliche Drama geschaffen und die christliche Schaubühne aufgebaut. Der Keim dazu war gegeben in der Feier des Abendmahls, in den dabei stattfindenden Wechselreden des Priesters, des Diakonus und der Gemeinde. Hieraus gestaltete die Kirche ein liturgisches Drama, die Messe, welche nichts anderes ist als eine dramatische Gedächtnisfeier des Opfertodes Christi. Sehr richtig und treffend hat ein streng katholischer Autor bemerkt: „Mittels und in der Messe hat die Kirche aus dem Gottesdienst ein Kunstwerk gemacht." Und wie die Abendmahlsfeier, nahmen auch andere Kulthandlungen mehr oder weniger mimischen und theatralischen Charakter an. So die Festprozessionen und Leichenpompe, das Psallieren an den Gräbern der Märtyrer und dergleichen mehr.

Zur Weiterentwickelung dieser kirchlich-dramatischen Elemente und Motive trugen auch von anderer Seite kommende Einflüsse bei; zuvörderst, obzwar in geringerem Maße, die Nachwirkung der antiken Dramatik oder, genauer gesprochen, der griechischen Tragödie. Im 4. Jahrhundert nämlich wurden zum Gebrauch in Schulen von christlichen Gelehrten fromme Schauspiele zusammengeschrieben, welche nicht nur den altgriechischen unbeholfen nachgebildet, sondern auch zu einem guten Teil aus Versen der griechischen Tragiker, insbesondere des Euripides, zusammengesetzt waren. Eine Vorstellung von dieser traurigen Tragik giebt das bereits oben erwähnte, mit Recht oder Unrecht dem Gregor von Nazianz zugeschriebene Flickstück Der leidende Christus. Einen größeren Einfluß als diese geistverlassenen Schulfuchsereien haben auf die Fortbildung des modernen Theaters die mimischen Spiele der Römer geübt, welche in der Form von vulgären, meist ganz schauderhaft zotigen Mummereien und Possen sich ins Mittelalter hinüberschwindelten, getragen von dem unausrottbaren Geschlecht der Mimen und Jokulatoren (joculator, Spaßmacher, von jocari, scherzen), welche in den provençalischen Jongleurs, den spanischen Joglars und den normannisch-englischen Minstrels (vom mittelalterlichen lateinischen ministerialis, eigentlich Dienstmann) fortlebten. Denn es untersteht keinem Zweifel, daß die christliche Geistlichkeit in demselben Maß, in welchem das kirchlich-rituale Schauspiel reicher und vielgestaltiger sich entwickelte, mehr und mehr genötigt war, mit dem leichten Völklein der „Fahrenden" sich zu verbinden und die Mitwirkung dieser „Leute vom Fach" bei Aufführung der kirchlichen Dramen in Anspruch zu nehmen. Dieser Thatsache ist wohl hauptsächlich schuldzugeben, daß mit der Zeit in die heiligen Spiele Profanierungen der frechsten Art eingegangen sind, wie im folgenden Kapitel bei Erwähnung der französischen „Mystères" berührt werden wird.

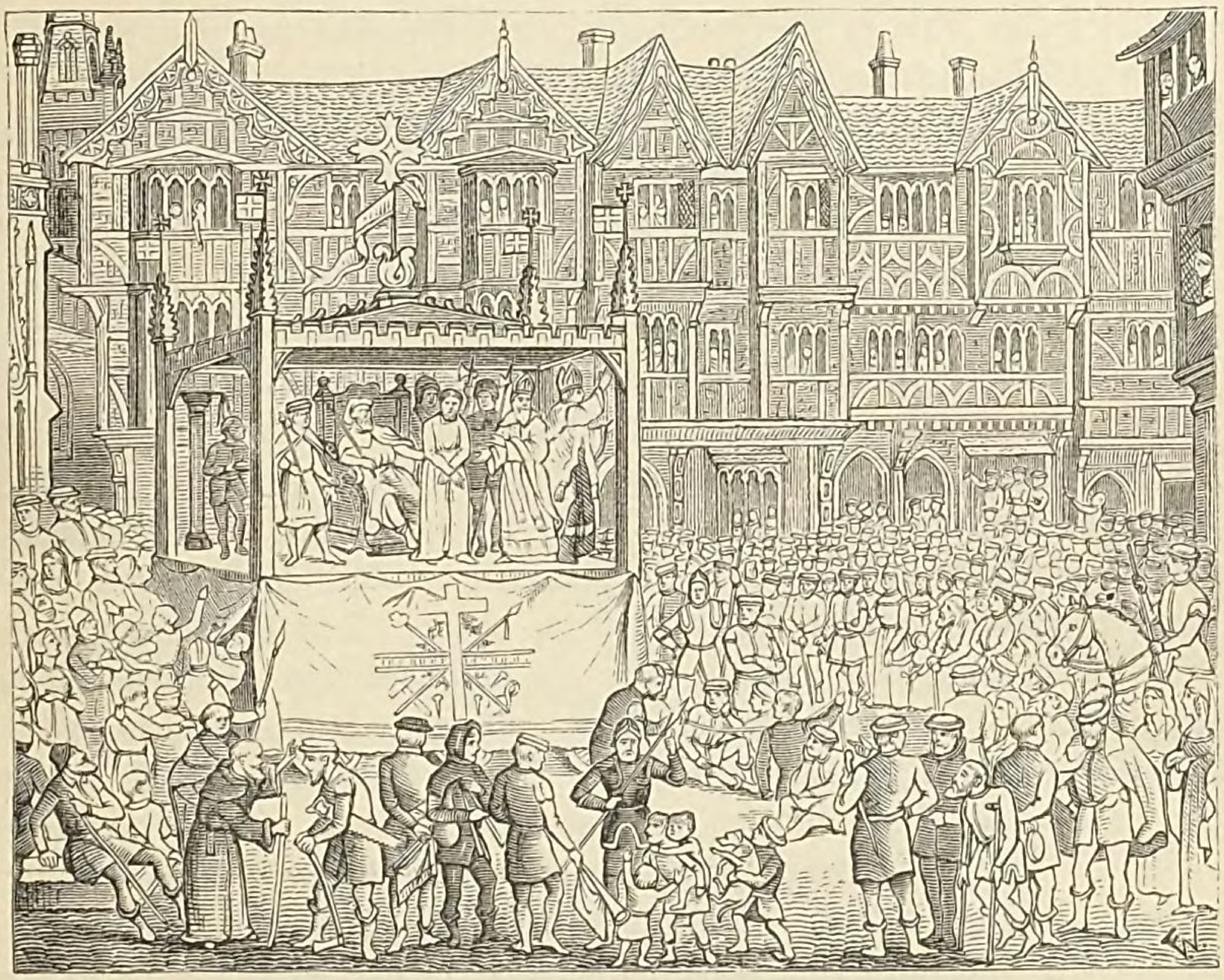
Den Fortschritt vom liturgisch-dramatischen Gottesdienst zum entwickelteren Kultusdrama finden wir in den weit ins christliche Altertum zurückreichenden Bemühungen des Klerus, zuvörderst den Inhalt der österlichen und später auch den der weihnächtlichen Mythen dramatisch-theatralisch in den Kirchen zu gestalten. Man hat Grund, anzunehmen, daß derartige Bestrebungen schon im 4. und 5. Jahrhundert vorkamen und vorzüglich dem Eifer der orthodoxen Partei zu verdanken waren, welcher dieselbe antrieb, mittels größerer Vielgestaltigkeit und Pracht des Kultus der arianischen Partei

den Rang abzulaufen. Frühzeitig schon müssen solche kirchlich-theatralische Versuche auch diesseits der Alpen angestellt worden sein; denn eine alte Handschrift der Stiftsbibliothek in St. Gallen unterrichtet uns, daß und wie in ältester Zeit in der Kirche des berühmten Klosters der genannten Stadt der Auferstehungsmythus in Scene gesetzt worden ist.

Am Karfreitag nämlich legte man dort ein großes, mit Leinwand umwickeltes Bild des Gekreuzigten in das Grab, besprengte es mit Weihwasser und räucherte es an. In der Osternacht sodann suchten drei als Frauen verkleidete Mönche den Leichnam des Heilandes in dem Grabe und sangen die bezüglichen Stellen der Schrift ab. Diesen gaben zwei andere als Engel maskierte Geistliche aus dem Grabe hervor Antwort, und drei weitere Priester recitierten in der Rolle von Fremdlingen die übrige Erzählung von der Auferstehung Christi, wie sie in den Evangelien steht. Inzwischen erschien ein neunter Mönch auf dem Hochaltar, mit einem roten Meßgewand angethan und eine Fahne schwingend. Er stellte den auferstandenen Heiland vor und gab sich singend der Maria zu erkennen. Zum Schluß fiel das versammelte Volk als Chorus in diese Osteroper ein, indem es jubelnd anstimmte: „Christ ist erstanden!“ — Daß die Osterspiele oder Passionsspiele die ältesten der kirchlichen Dramen gewesen sind, darf als feststehend angenommen werden, und die soeben mitgeteilte urkundliche Nachricht weist auch auf den Keim hin, aus welchem die Osterspiele erwachsen sind. Dieser Keim ist kein anderer als das 16. Kapitel im Markus-Evangelium, V. 1—8, wo der Besuch der drei Frauen beim Grabe Jesu und die Anrede des Engels an sie erzählt wird. Zu diesem Ergebnis ist auch G. Milchsack gekommen im ersten Teil seiner trefflichen Schrift Die Oster- und Passionsspiele; litterarhistorische Untersuchungen über den Ursprung und die Entwickelung derselben bis zum 17. Jahrhundert, vornehmlich in Deutschland, 1880. Wir werden noch manchmal auf den Gegenstand zurückkommen müssen.

Aus solchen innerhalb der Kirchen selbst zur Darstellung gebrachten Dramatisierungen der österlichen und weihnächtlichen Evangelienkapitel entwickelte sich das kirchliche Schauspiel des Mittelalters und gestalteten sich die sogenannten Mysterien- oder Mirakelspiele, Benennungen, die sich handgreiflich daraus erklären, daß sie die angeblichen Geheimnisse des christlichen Dogmas und die Wunder der jüdisch-christlichen Mythologie im weitesten Umfange zu Gegenständen hatten. Man schreibt auch, wenigstens in Deutschland, mitunter statt Mysterien Misterien und stützt diese Schreibweise auf die Behauptung, das Wort sei die Abkürzung des lateinischen ministerium (Dienst, nämlich dei, also Gottesdienst) und die geistlichen Spiele hießen füglich Ministerien oder Mysterien, weil sie ja gottesdienstliche Handlungen gewesen wären. In Frankreich hießen diese Dramen Geheimnisse (Mystères), in Italien Evangelien, Beispiele oder geistliche Komödien (Vangelii, Esempii, Commedii spirituali), in Spanien Akte (Autos), in England Wunderspiele (Miracle-Plays, vom lat. miraculum und vom angelsächsischen plegian, spielen), in Deutschland endlich Weihnachtsspiele und Osterspiele oder Passionsspiele. Was diese Schauspiele für eine unwiderstehliche, auf Kleriker und Laien gleichmäßig geübte Zugkraft besaßen, bezeugt der Umstand, daß bis ins 13. und 14. Jahrhundert hinein die Bemühungen von Päpsten und Bischöfen andauerten, das Innere der Gotteshäuser wenigstens vor den ärgerlichsten Ausschreitungen dieses kirchlichen Komödienwesens zu bewahren. Dies wurde insofern erreicht, als im Laufe der Zeit die Kirchen nicht mehr Raum genug boten, den theatralischen Apparat und die Zuschauermassen zu fassen, so daß man sich gezwungen sah, die Mysterienbühnen auf den Kirchhöfen und weiterhin auf den größeren Plätzen der Städte aufzuschlagen.

Die theatralischen Zurüstungen und die scenische Technik sind anfänglich gewiß höchst einfach, roh und dürftig gewesen. Aber schritthaltend mit der litterarischen Ausbildung, oder vielmehr dieselbe weit überholend, kam auch die Einrichtung und Ausschmückung der Bühne, das Kostüm der Schauspieler, die Maschinerie, die Beihilfe von Musik, Gesang und Tanz, kurz das Zusammenwirken von alledem, was wir unter theatralischen Künsten verstehen, zu reicher Entfaltung und Anwendung. Auf dem Höhepunkt ihrer Glanzzeit sodann, also im 15. Jahrhundert, stellte sich die Mysterienbühne überall, wo dieses Theaterwesen mit Liebe gepflegt ward, als eine sehr weitschichtige Anstalt dar. Denn für ihre großen Haupt- und Staatsaktionen bedurfte sie einer sehr geräumigen Scenerie, bedurfte sie, da sie Himmel,



Mirakelspiel auf dem Marktplatze von Conventry, England. Nach einer alten englischen Zeichnung.

Erde und Hölle zugleich in den Kreis ihrer Handlung zog, eines dreistöckigen Aufbaues der Bühne. Noch mehr, es kam sogar vor — wie z. B. noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Luzern — daß das Scenarium eines recht pompösen Osterspiels über mehrere Plätze und Gassen einer Stadt sich erstreckte. Bei Aufführung solcher heiligen Aktionen großen Stils agierten oft mehrere hundert Personen zugleich auf der Bühne, und schon hieraus läßt sich entnehmen, daß die Betreibung dieser frommen Schauspielkunst aus den Händen der Priester in die der Laien übergegangen sein mußte. In Wahrheit finden wir denn auch, daß vom 13. Jahrhundert an dieses ganze Komödienwesen zwar noch unter der obersten Aufsicht und Leitung der Kirche stand, aber von den Kathedralen, Bischofspfalzen und Prälaturen in die mächtig aufstrebenden Städte übersiedelte und hier von den Klerikern an die Laien kam. Genossenschaften von Gelehrten, Studenten, Kaufleuten und Handwerkern thaten sich zur Betreibung des heiligen Komödienspiels zusammen, welches übrigens auch häufig eine Gemeindesache war, deren Besorgung den Städtemagistraten von amtswegen oblag. Aus einem Zubehör des Gottesdienstes ist demnach auf diesem Entwickelungsgange das geistliche Schauspiel nach und nach ein geschäftliches Unternehmen oder ein politisches Institut geworden. Allein seines ursprünglich sakralen, seines gottesdienstlichen Grundcharakters ging es deshalb nicht verlustig.

Die Erscheinung der Mirakelspiele in Italien, Frankreich, England und Deutschland reicht weit ins Mittelalter zurück. Wird uns doch schon von einem der Hofräte Karls des Großen, von dem Abt Angilbert, erzählt, daß er zwei derartige kirchliche Schauspiele gedichtet habe und zwar in friesischer Sprache, was um so merkwürdiger wäre, als die ältesten Mysterien samt und sonders in der Sprache der Kirche, also lateinisch, verfaßt wurden. Die Münchener Bibliothek bewahrt z. B. zwei lateinische und zwar versifizierte Mysterienspiele aus dem 9. und 10. Jahrhundert. Schon im 12. und noch entschiedener im 13. traten an die Stelle des kirchlichen Lateins die verschiedenen Landessprachen; am frühesten, wie es scheint, in Frankreich. Die Aufführungen selbst fanden statt zu Weihnachten, Ostern, Pfingsten und, seit dem 13. Jahrhundert am Fronleichnamstage. Den Inhalt der Stücke bildeten die Mythen, Sagen und Legenden des Alten und Neuen Testaments samt dem unendlichen Vorrat von Stoffen, welchen die mirakulosen Lebensbeschreibungen der Heiligen darboten. Lieblingsgegenstände jedoch waren und blieben die Geschichten von der Geburt und Kindheit Jesu, sowie von seinem Leiden, Sterben, Wiederauferstehen und Himmelfahren. Sehr oft wurde auch der Versuch gemacht, den ganzen Mythenkreis von der Erschaffung der Welt bis zum Weltende in den Rahmen eines und desselben Mirakelspiels zu spannen. Da entstanden dann wahre Ungeheuer von Schauspielen, deren Aufführung nicht nur Tage, sondern Wochen in Anspruch nahm. Ein vor König Karl VI. von Frankreich im Jahre 1380 dargestelltes Mysterium hatte 23 lange Akte. In England ist zu Skinnerswell im Jahre 1409 ein Miracle-Play von der Weltschöpfung und vom Weltende tragiert worden, welches volle acht Tage spielte. Den Zuschauern, welche die ganze Darstellung aushalten würden, war ein tausendjähriger Sündenablaß förmlich garantiert, woraus zu ersehen, daß der Genuß solch einer heiligen Komödie noch immer als ein gottesdienstlicher Akt angesehen war. Aber erst im 15. und 16. Jahrhundert gipfelten die fromme Schaulust und die andächtige Geduld. Denn wir wissen aus dieser Zeit von Mysterienaktionen zu Valenciennes und Bourges, deren eine 25, deren andere sogar 40 Tage währte. Natürlich bemaß sich die Ausdehnung des den Zuschauern gewährten Ablasses nach der größeren oder geringeren Beharrlichkeit derselben.

Vom Ende des 14. Jahrhunderts an machte sich eine beträchtliche Bereicherung des geistlichen Schauspiels bemerkbar, bewerkstelligt durch die Einführung allegorischer Personen. Infolge dessen hat sich aus den Mysterien eine Abart derselben herausgezweigt, die sogenannten Moralitäten (Moralitates, Moralités), mit Fug so geheißen, weil sie dramatisierte Moralpredigten waren, vorgetragen von Personifikationen aller möglichen Tugenden und Laster. In Frankreich erfunden, hat diese Gattung mittelalterlicher Schauspiele auch in Spanien und England großen Anklang gefunden.

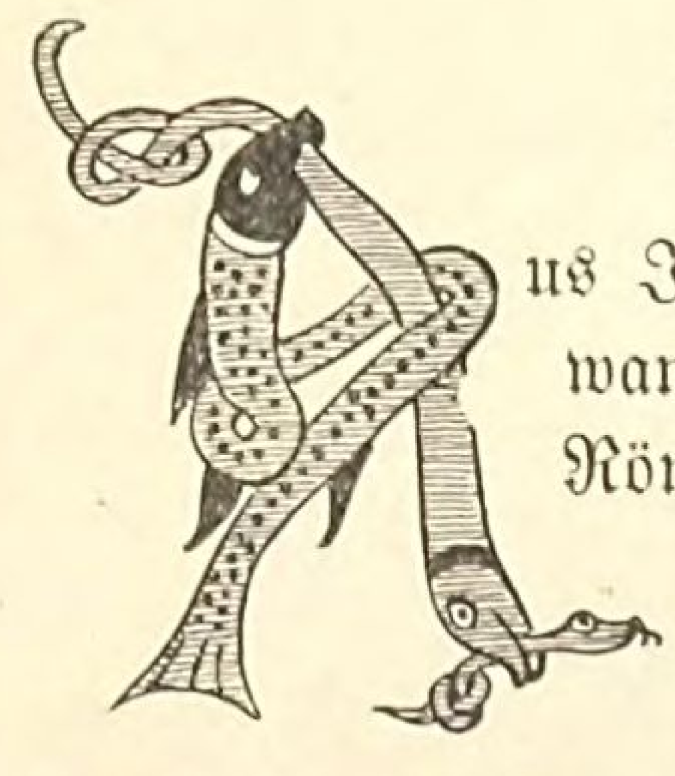
Die französische, englische und deutsche Litteratur besitzt reichhaltige gedruckte Sammlungen von Mysterien-, Mirakel-, Weihnachts- und Osterspielen und ebenso von Moralitäten. Weniger ist in Italien und Spanien für die Sammlung derartiger Reliquien des Mittelalters geschehen. Man muß jedoch unumwunden sagen, daß die Textbücher der kirchlichen Komödie weit mehr nur einen kultur- und kunstgeschichtlichen, als ästhetischen und litterarischen Wert besitzen. Es sind mit ganz wenigen Ausnahmen ungefüge und ungeschlachte, mitunter geradezu rührend ungeschickte Machenschaften, ihrer dramatischen Form ungeachtet weit mehr epischen als dramatischen Charakters, unendlich breit, fabelhaft langweilig, eine der schlimmsten Geduldproben für den Litterarhistoriker.

Am genießbarsten sind noch die englischen Miracle-Plays. Ihre höchste dichterische Vollendung und überhaupt erst eine nennenswerte poetische Handhabung fand die mittelalterlich-kirchliche Dramatik nicht während des Mittelalters, sondern nach demselben und zwar in einem Lande, welches im Mittelalter stecken blieb und darin grauenhaft verkam — in Spanien, nämlich durch Lope und Calderon. In den Autos dieser Dichter glüht dasselbe Feuer, welches aus den Madonnenbildern Murillos leuchtet, und nicht weniger dasselbe Feuer, welches von den Scheiterhaufen der Inquisition emporschlug. Natürlich haben sich, wie in Spanien, so auch in anderen katholischen Ländern die Mysterienspiele länger gehalten als in protestantischen. So hörten sie z. B. in der gut katholischen schwäbischen Reichsstadt Gmünd erst im April 1803 auf. Da ist das Gmünder Passionsspiel zum letztenmal feierlich aufgeführt worden, und es verdient dasselbe wohl eine kurze Erwähnung, weil eine blasse Überlieferung existiert, daß Schiller, während er in seinen Knabenjahren mit den Eltern in Lorch lebte (1765—68), durch dieses im nahe gelegenen Gmünd gesehene Osterspiel die ersten dramatischen Eindrücke und Anregungen empfangen habe.[77]) Daß noch heute im bayerischen Dorf Oberammergau das österliche Passionsspiel auf völlig kunstgerecht aufgebauter und eingerichteter Mysterienbühne von zehn zu zehn Jahren andächtig und eindrucksvoll tragiert wird, ist allbekannt.[78])

Zweiter Abschnitt.

Frankreich.[79])

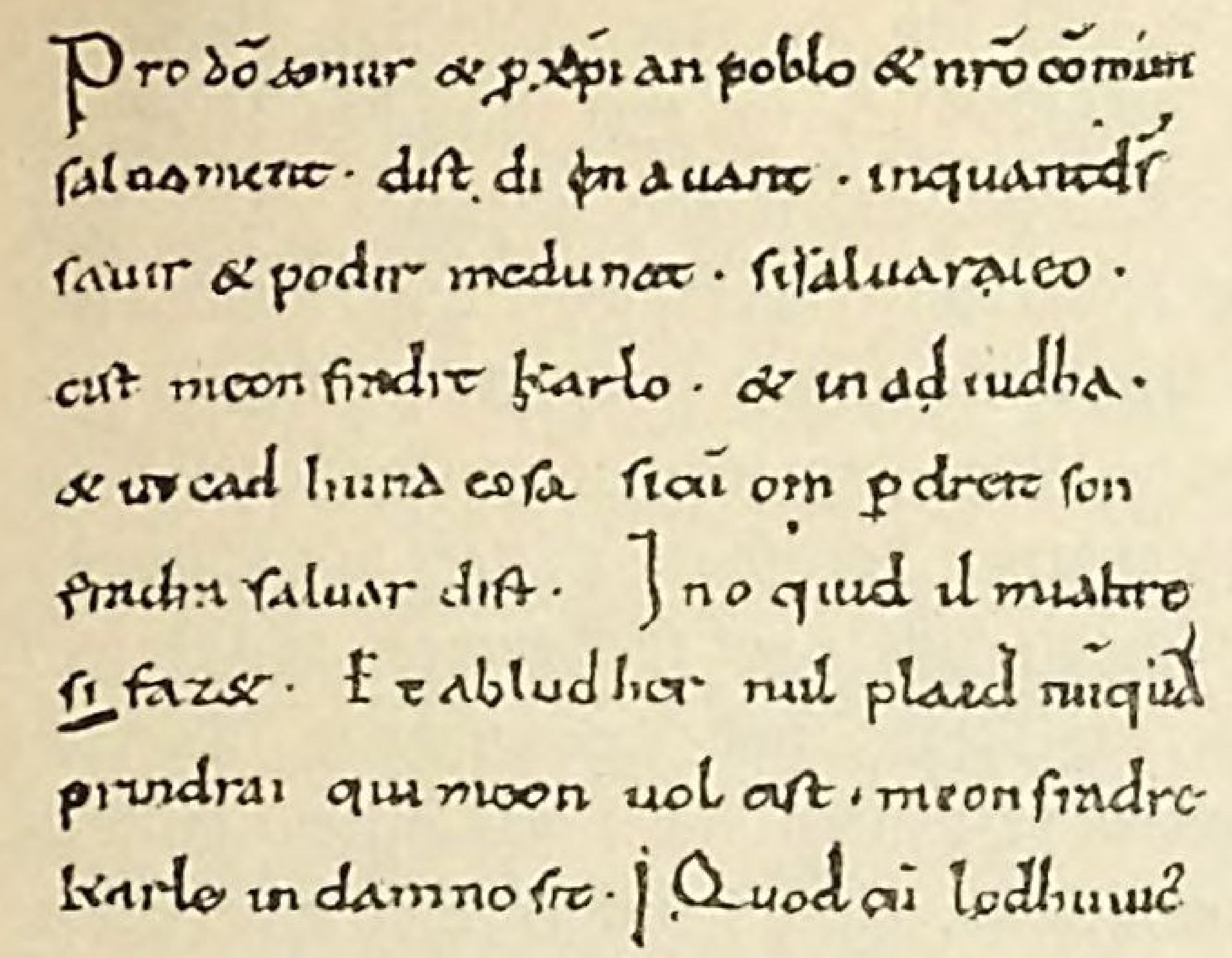
Die provençalischen Troubadours.[80])



Merowingische Initiale A.

Aus Julius Cäsars Kommentarien erhellt, daß schon vor der Völkerwanderung Frankreich eine sehr gemischte Einwohnerschaft hatte. Der Römer zählt namentlich drei Völker auf: die Aquitanier, die Belgier, und die Kelten, welche letztere sich eigentlich Gälen nannten und der Abstammung nach mit den Keltiberiern der pyrenäischen Halbinsel und den keltischen Stämmen der britischen Inseln zusammenhingen. Das keltische Element muß jedenfalls das vorwiegende gewesen sein; denn es drückte, der Römerherrschaft sowie der dieser folgenden Eroberung durch germanische Stämme, besonders der Franken (s. d. S. 428) zum Trotz, dem Nationalcharakter seinen Stempel auf. Unmächtiger erwies es sich in sprachlicher Beziehung; denn vor der Völkerwanderung hatte es einem verdorbenen Latein weichen müssen, und während und nach der Völkerwanderung konnte es gegen das Mischidiom (Romanzo), welches sich aus dem Volkslatein und verschiedenen germanischen Dialekten bildete, nicht aufkommen. Das Romanzo begann sich in Frankreich mit dem französischen Nationalgeist zugleich zu entwickeln, also zur Zeit des Königs Hugo Capet, und schied sich während dieser Entwickelungsperiode in drei Mundarten: in die eigentlich französische um Paris herum, in die wallonische im Norden und in die provençalische, auch limosinische, am häufigsten aber einfach lengua romana (kürzer romans) genannte im Süden.

Man hat auch eine von den Wörtern der Bejahung hergenommene Bezeichnung der beiden großen altfranzösischen Sprachgebiete, welcher zufolge Langue d'oil die Sprache des Nordens, Langue d'oc die Sprache des Südens bedeutet. — Gelegentlich sei hier bemerkt, daß ein Gedicht über die Gefangenschaft des Boëthius, ferner der Schwur, den Ludwig der Deutsche im Jahre 852 seinem Bruder Karl dem Kahlen leistete, und endlich einige Fragmente der gottesdienstlichen Poesie der Waldenser die ältesten Denkmale romanischer Sprache sind. Dieser Schwur lautete:



Pro Deo amur et pro christian poplo et nostro commun salvament, dist di en avant, in quant Deus savir et potir me dunat, si salvara jeo cist meon fradre Karlo, et in adjudha et in cadhuna cosa, si cum om per dreit son fradre salvar dist, in o quid il mi altre si fazet, et ab Ludher nul plaid numquam prindrai, qui meon vol cist meon fradre Karlo in damno sit.

Verkleinerte Nachbildung nach dem Original in der Pariser Nationalbibliothek.

Hier, in den sonnigen Thälern der Provence (vom lateinischen provincia, weil bei den Römern das südliche Gallien die Provinz par excellence hieß), an den Ufern der Garonne, auf den üppigen Küstenstrichen des Mittelmeeres und in dem Grün der Pyrenäenabhänge unter einem vielfach begabten und lebensfreudigen Volke, unter welchem schon der vor Alters durch die griechische Kolonie Marseille (Massilia) gestreute Same der Kultur nicht fruchtlos geblieben war, erwachte nach dem Untergange der antiken Welt, nach den Stürmen der Völkerwanderung, mitten unter den tobenden Rüstungen der Kreuzzüge zuerst jene Weltanschauung und als deren Organ jene Poesie, die wir im Gegensatze zur klassischen die romantische zu nennen pflegen. Hier war der Boden, auf welchem Orient und Occident, maurisches und christliches Rittertum in harten Kämpfen zusammengetroffen, hier hatten Abderrahman und Karl Martell ihre Entscheidungsschlachten geschlagen, hier Karl der Große und seine Paladine ihre abenteuerlichen Heldenthaten vollbracht, und es will einen bedünken, als ob die ritterliche Dichtung der Provençalen, welche auf die Gestaltung der Gesamtlitteratur des mittelalterlichen und neuzeitlichen Europa einen so übermächtigen Einfluß geübt hat, von einem Nachhall des sagenhaften Horns, das der sterbende Roland bei Ronceval ertönen ließ, zum Leben geweckt worden wäre. Denn es ist ebensoviel schwermütige Klage und brennende Sehnsucht wie zornvolles Aufatmen einer gedrückten und beschwerten Heldenbrust in den Gesängen der Provençalen: so mochte der Hilferuf geklungen haben, welchen der herrliche Neffe dem kaiserlichen Ohm zusandte.

Diese dichterische Anschauung ist indessen eine sehr unhistorische. Allerdings wurde das südliche Frankreich dadurch, daß es den Schauplatz der Kämpfe zwischen christlichem und arabischem Rittertum abgegeben, die Heimat der romantischen, der ritterlichen Poesie; allein die Wiege derselben stand anderswo, in den arabischen Reichen Spaniens nämlich, von woher sich Provençalen sowohl als Spanier ihre ersten dichterischen Anregungen und Formen holten. Dies geschah besonders gegen das Ende des 11. Jahrhunderts, zur Zeit, wo König Alfonso VI. von Kastilien mit dem Beistande französischer Ritter den Moriskos die Stadt Toledo wegnahm. Die geistige und gesellige Bildung, besonders aber die Gesänge und Dichtungen der Besiegten erregten die Bewunderung der Sieger, und diese brachten aus Toledo die Keime der fröhlichen Wissenschaft (gaya scienza) mit in ihre spanische und französische Heimat zurück. Die Provence wurde nun der vornehmste Sitz der gaya scienza, der ritterlichen Dichtkunst, deren

arabische Grundlage sich schon dadurch verrät, daß ihr, wie der arabischen Poesie, das Epos und Drama fremd blieb und sie fast ausschließlich in dem lyrischen Kreise des Liebesliedes, in der Romanze, in der Didaktik und Satire sich bewegte. Die feinere Bildung, die bei der Fruchtbarkeit und dem materiellen Wohlstande des Landes, sowie bei dem feurigen, elastischen Temperamente seiner Bewohner schon frühe in Südfrankreich sich geltend machte und an den gastfreien Höfen der zahlreichen Großen sich konzentrierte, kam dem von den Arabern ausgegangenen poetischen Anstoß mit Enthusiasmus entgegen. Dieser Enthusiasmus rief rasch die Pflege der Heldensage, das Interesse an Märchenkunde und Fabelei, Wettkämpfe in Gesang und Liederfindung ins Leben, und mit den ritterlichen Übungen des Turniers verbanden sich, die Sitten mildernd, dem geselligen Leben zierliche Form und Norm gebend, die anmutigen Spiele der Liebeshöfe und Minnegerichte (corts d'amor, erst später in ihrer Entartung collèges de la gaye science genannt).[81])

Die Minnehöfe nahmen unstreitig aus dem in der provençalischen Poesie wurzelnden galanten Gebrauche des Rittertums, häklige Thesen aus dem Bereiche der Erotik aufzustellen und zu verteidigen, ihren Ursprung. Wie in den Gelehrtenschulen der damaligen Zeit über Thesen der scholastischen Philosophie disputiert wurde, so bei den ritterlichen Festen von Damen, Rittern und Troubadours über Liebesfragen, wie z. B. über folgende: „Kann zwischen Ehegatten wahrhafte Liebe bestehen?" — „Welche wird am meisten geliebt, die anwesende oder die abwesende Dame?" — „Was reizt am meisten zur Liebe, die Augen oder das Herz?" — „Wer ist würdiger, geliebt zu werden, derjenige, welcher freigebig giebt, oder derjenige, welcher wider Willen giebt, um für freigebig zu gelten?" — „Eine Dame sieht einen ihrer Bewerber liebevoll an, einem zweiten drückt sie die Hand, einem dritten drückt sie den Fuß mit dem ihrigen, welchem hat sie nun die größte Zuneigung bezeigt?" — Die Entscheidungen über derartige Fragen scheinen von den Vorschriften einer Art von Liebeskodex abhängig gewesen zu sein, in welchem unter anderen folgende Maximen vorkamen: „Es ist durch nichts verboten, daß eine Frau von zwei Männern oder ein Mann von zwei Frauen geliebt werde." — „Die Liebe darf der Liebe nichts versagen." — „Die Ehe ist keine legitime Entschuldigung gegen die Liebe." — „Der wahrhaft Liebende sieht ohne Unterlaß das Bild der Geliebten."

Viel leerer Klingklang und zügellose Lüstelei, die ihre Begierden hinter sentimentaler Sophisterei verbarg, liefen da allerdings mit unter; allein dessenungeachtet steht es fest, daß ein poetischer Hauch die ganze Bevölkerung der Provence durchwehte und daß in diesem Lande zu einer Zeit, wo noch ringsher in der Christenheit düstere Barbarei herrschte, die Macht des Geistes und Wortes zu einer außerordentlichen Geltung gelangt war.

Kunst des Findens, Erfindens (art de trobar) hieß in der Provence die Dichtkunst, und deshalb nannten sich die Ausüber derselben Troubadours (trobador, trobaire, Finder, Erfinder). Einen niedrigeren Rang als die Troubadours nahmen die Jongleurs (joculatores, Spielleute) ein, welche aus Gesang, Musik und Erzählung ein Gewerbe machten und vielfach zur Gaukelei und Possenreißerei herabsanken. „Troubadours nannte man alle, die sich mit der Kunstpoesie beschäftigten, wes Standes sie immer sein mochten, gleichgiltig, ob sie zu eigener Lust oder um Lohn dichteten. Jongleurs hießen alle diejenigen, welche aus der Poesie oder Musik ein Gewerbe machten." (Diez). Dem von Genanntem (Poesie der Troubadours S. 21) angeführten Zeugnis des

Troubadours Guiraut Riquier zufolge wären die Jongleurs älter als die Troubadours. Dieses Zeugnis (vom Jahre 1275) lautet: „Wahrhaftig, von weisen und unterrichteten Männern wurde von Anfang die Jonglerie aufgebracht, um durch geschickt gespielte Instrumente den Edlen Ehre und Freude zu verschaffen. Hierauf kamen die Troubadours, um hohe Thaten zu singen und um die Edlen zu preisen und sie zu ähnlichen aufzumuntern.“ Ein Troubadour, welcher die Gabe, seine Lieder singend vorzutragen, nicht besaß, pflegte einen Jongleur (joglar) zum Begleiter anzunehmen, um von diesem seine Gedichte vortragen zu lassen. Anfangs hieß jede poetische Äußerung schlechtweg Vers (vêrs), erst später kam die Bezeichnung Lied (canzo, Canzone, und canzoneta, Canzonette) auf; fröhliche Gesänge nannte man soulas, klagende lais, Morgenlieder albas, Abendlieder serenas; Sonett (sonet) hieß ein mit Instrumenten, Ballade (balada) ein mit Tanz begleitetes Lied. Hauptgegenstand der art de trobar war und blieb die Liebe und die Verherrlichung der Geliebten; die Form war hier das eigentliche Lied (Canzone, Alba, Serena) oder auch das dialogisierte Schäferlied (pastoreta, pastorella), in welchem der Dichter, ein Schäfer und eine Schäferin redend eingeführt wurden. Neben dem Minnelied spielten jedoch auch andere Gattungen der Poesie ihre Rollen, immer jedoch mit lyrischem Grundton, so die Legende, die Fabel, die Novelle (novas), ein Kunstausdruck, der sich auch auf religiöse und didaktische Dichtungen erstreckte, wie die Erzählung (comtes) sowohl erzählendes als unterweisendes Gedicht sein konnte; endlich die Tenzone oder das Streitgedicht (von tenzos, Streit) und das Sirventes (sirventes, sirventesca), d. h. das Lob- oder Rügelied. War die in die Form des Wettgesanges zweier oder mehrerer Poeten gekleidete Tenzone, deren Gegenstand vorwiegend galante Streitfragen abgaben, mehr nur ein spitzfindiges Witzspiel, so hat dagegen das Sirventes Anspruch auf eine viel höhere Geltung. Ursprünglich bedeutete es, von servire hergeleitet, ein Dienstgedicht, d. h. ein im Dienst eines Großen von einem Hofdichter verfaßtes Gedicht; allein diese Bedeutung verlor sich bald, und das Sirventes erweiterte und erhob sich zum dichterischen Organ der öffentlichen Meinung. Als Rügeliederdichter wurden die Troubadours die Träger derselben, die Lenker des politischen und sozialen Lebens ihres Landes. Ihren Freimut und ihren feurigen Haß richteten sie vornehmlich gegen Rom und die Verderbnis der Pfaffheit, z. B. Guillem Figueiras in seinem Sirventes gegen Rom (Brinkmeier, Rügelieder, 33, 34, 67) so:



Provençalisches Minnegericht.
Der König der Liebe (rechts) schlichtet den Streit zweier Liebespaare. Links liest ein Troubadour seiner Dame ein Lied vor. Miniatur aus einer Handschrift der Pariser Nationalbibl.

„Rom, du thust für Geld
Gar viel Abscheulichkeiten,
Was Gott nicht gefällt,
Und Böses aller Zeiten;
Um das Reich der Welt
Sieht man so arg dich streiten,
Daß du weder Gott
Scheust, noch sein Gebot,
Um mehr jeden Tag
Dein Scepter auszubreiten,
Als ich sagen mag.

Rom, mit arger List
Spanneſt du deine Schlingen;
Dem manch' Bissen frißt,
Der mit der Not muß ringen.
Unschuldvoll vor dir
Trägst du des Lammes Mienen,
Innen reißend Tier,
Schlang' in Kronenzier,
Gift'ge Vipernbrut,
Deshalb grüßt dich der Teufel,
Wie er's Freunden thut."

und Peire Cardinal in seinem Sirventes gegen die Priester so:

„Sie heißen Hirten zwar
Doch sind sie Mörder gar,
Sie sind voll Heiligkeit,
Sieht man nur auf ihr Kleid;
Stets kommt mir in den Sinn,
Wie einstmals Alengrin (Isegrim)
In eine Hürde schlich,
Doch ob der Hunde sich
Ein Hammelfell anzog,
Womit er sie betrog;
Dann fraß er alles auf,
Was ihm kam in den Lauf.

Je höher gar ihr Stand,
Je schlimmer ist's bewandt:
Auf Lüge wird gezählt,
Je mehr die Wahrheit fehlt;
Je wen'ger Wissenschaft,
Je größre Ränkekraft,
Und von der Demut gar
Findet sich nicht ein Haar.
Ja, gegen Gott so feind
Hat's niemand noch gemeint
Als dieses Pfaffenheer
Seit alten Zeiten her."

Dadurch reihten sich die Troubadours unter die einflußreichsten Vorläufer der Reformation, und diese Seite ihrer dichterischen Thätigkeit muß man sehr im Auge behalten, wenn man sie nicht einseitig beurteilen will; sie waren nicht nur Sänger der Liebe, sondern auch Herolde der Freiheit und Ehre, und auf ihre Gesänge ist die oppositionelle Lyrik der Neuzeit als auf ihre Quelle zurückzuführen.

Als die Blütezeit der provençalischen Poesie ist der Zeitraum von 1090—1290 anzusehen. Von da ab zerfiel sie rasch, zugleich mit dem Rittertum, dessen Blüte mit der ihrigen eng verbunden war. Die Formen, in welchen sie ihren Inhalt niedergelegt hatte, erhielten sich zwar noch einige Zeit, aber der Geist entwich, und der Mangel desselben konnte durch die vereinzelten dichterischen Bestrebungen begabter Männer nicht ersetzt werden, so wenig als die späteren Versuche des phantastischen provençalischen Königs René (1409—1480), die Poesie seines Landes wieder zu erwecken, von Erfolg waren. Zum schnellen Untergange dieser Lyrik wirkte auch der Umstand mit, daß die Sprache, deren sie sich bediente, nach den unglücklichen Albigenserkriegen als Gefäß und Verbreitungsmittel der Ketzerei unerbittlich verfolgt wurde. Als die bedeutendsten der provençalischen Troubadours sind folgende namhaft zu machen: Graf Wilhelm IX. von Poitiers (1071—1127), der älteste, von welchem wir bestimmte Kunde haben, Bernart von Ventadour (um 1140—1195), Marcabrun (1140—1185), ein origineller Kauz, der, statt den Frauen zu huldigen, sie mit bitteren Stachelreden heimsuchte, Jaufre Rudel, Prinz von Blaya (1140—1170), Graf Rambaut III. von Orange (reg. 1150—1173), Peire von Auvergne (1155—1215), Guillem von Cabestaing (st. zw. 1181 u. 1196), Peire Rogier (1160—1180), König Alfonso II. von Aragon (reg. 1162—1196), Richard I. (Löwenherz), König von

England und Graf von Poitiers (reg. 1169—1199), Robert I., Delphin (Dauphin) von Auvergne (reg. 1169—1234), Peire Raimon von Toulouse (1170—1200), Arnaut von Marueil (zw. 1170—1200), Guiraut von Bornelh (etwa um 1175—1220), Peire Vidal (um 1175—1215), wie der Vorgenannte der hochgehaltensten Meister einer, Bertran de Born (bl. 1180—1195), ein stolzer, kriegerischer Sänger, dessen Lieder klingen wie Schwertschlag auf Helmen, und Funken stieben, heiß, wie aus Panzerringen gehauen,[82]) Folquet von Marseille († 1231), Pons von Capdueil (bl. 1180—1190), Verfasser sehr eindringlicher und wirksamer Kreuzzugslieder, Rambaut von Vaqueiras (1180-1207), Peirol (1180—1225), Guillem von Saint-Didier (1180-1200), kecker, cynischer Spottdichter, Arnaud Daniel (um 1180-1200), wahrscheinlich Erfinder der wunderlichen Reimstrophe der Sestine, Gaucelm Faidit (1190 bis 1240), Raimon von Miraval (um 1190—1220), Blacatz (1200-1236), Savaric von Mauleon (1200 bis 1230), Uc von Saint-Cyr (etwa 1200—1240), Aimeric von Peguilain (1205—1270), Peire Cardinal (ungef. 1210—1230), der kühnste, durchschlagendste Sirventesdichter, Guillem Figueiras, ebenfalls scharfer Rügeliederdichter, Sordel aus Mantua (1225—1250), von dessen Liebesabenteuern seltsame Kunden umgehen, Bonifaci Calvo (1250—1270) und Bertolome Zorgi (1250—1270), beide wie Sordel Italiener; denn die provençalische Poesie fand in Italien noch mehrere ausgezeichnete Pfleger, als sie daheim schon unheilbar siechte; endlich Guiraut Riquier (1250 bis 1294), ein sinniger und gemütvoller Dichter, besonders im Pastorell ausgezeichnet, aber etwas gelehrt geschnörkelt. Mit ihm schloß die Reihe der besseren Troubadours.



Le bon roi René. Nach einem alten Gemälde.

Die Lebens- und Liebesgeschichte des Sängers Jaufre Rudel ist für die Romantik und ihr Zeitalter ungemein charakteristisch. Sie lautet nach Diez in Kürze also: Jaufre Rudel, Prinz von Blaya, war ein sehr edler Mann; er verliebte sich in die Gräfin von Tripolis, ohne sie je gesehen zu haben, in Betracht ihrer großen Güte und Freundlichkeit, die er von den aus Antiochia kommenden Pilgern hatte preisen hören. Nun dichtete er viele schöne Lieder auf sie. Aus Verlangen, sie zu sehen, nahm er endlich das Kreuz

und begab sich auf die See. Da überfiel ihn auf dem Schiff eine schwere Krankheit, so daß seine Reisegefährten ihn für tot hielten; indessen brachten sie ihn nach Tripolis in eine Herberge. Man benachrichtigte die Gräfin davon, und sie begab sich zu ihm an sein Bett und nahm ihn in ihre Arme. Er aber merkte, daß es die Gräfin war, kam wieder zur Besinnung und pries und dankte Gott, daß er ihm das Leben gefristet, bis er sie gesehen. Dergestalt starb er in den Armen der Gräfin, und sie ließ ihn in dem Tempelhause zu Tripolis ehrenvoll bestatten und aus Schmerz über seinen Tod begab sie sich noch denselben Tag in das Kloster. — Bertran de Born, der „Tyrtäos des Mittelalters," welcher, wie in der Poesie, so auch in der Geschichte seiner Zeit und seines Landes eine vortretende Rolle innegehabt hat, ist selber Gegenstand der Dichtkunst geworden, nämlich durch Dante (Inferno, cant. 28), durch Uhland, dessen Romanze Bertran de Born vielleicht seine schönste ist, und durch Heine, welcher seinen Helden bündig und schön kennzeichnet in der Strophe:

„Ein edler Stolz in allen Zügen,
Auf seiner Stirn Gedankenspur;
Er konnte jedes Herz besiegen,
Bertran de Born, der Troubadour."

Aber die dichterische Begabung und Stimmung ist unter der südfranzösischen Bevölkerung nie ganz erloschen und von Zeit zu Zeit immer wieder zur Äußerung gelangt. Im 19. Jahrhundert erlebte der alte Troubadourgeist der Provence, der Gascogne und des Cevennenlandes eine fröhliche Wiedergeburt, indem bedeutende Talente in den Mundarten dieser Landschaften dichteten. So der Barbier Jacques Jansemin (Jasmin aus Agen, † 1864, Abuglo de Castèllaillé, Papillôtos), welcher mit Recht der Stolz seiner Landsleute wurde, und seine Zeitgenossen José Roumanille († 1891, Le margarideto, Maßliebchen) Theodor Aubanel (la stagnados) und der Marquis de la Fare-Alais. Der Provençale Frédérik Mistral (geb. 1830) hat sich als ein Poet von genialer Ursprünglichkeit und Eigenwüchsigkeit erwiesen; namentlich in seiner Dorfgeschichte in Versen Mirèio (1859, metrisch verdeutscht von Frau Dorieux-Brotbeck), welche Geschichte ohne Frage die glänzendste Leistung ist, die Frankreich in mundartlicher Poesie aufzuweisen hat. Mistrals spätere Dichtung Nerto, eine mittelalterlich-provençalische Novelle in Versen, kommt der Mireio nicht gleich, ist auch zu stark katholisch-kirchlich gesalbt. Seine lyrischen Gedichte veröffentlichte der Spätlingstroubadour unter dem Titel Lis Iselos d'or. Seine Werke beweisen, daß die Mundart der Provence sich für die Behandlung auch ernster und großer Stoffe wohl eignet.

Mistral gilt als das Haupt der neuprovençalischen Dichter, die, vereint zur Félibrige (Félibreo, Buchmacher, Dichter) seit den Sechziger Jahren, in bewußtem Gegensatz zum nackten Naturalismus und der feindselig gesinnten Pariser Litteraturpächter, sich gegenseitig zu fördern suchen. Außer schon genannten zählen noch hieher Matthieu, Bonnel, Giera, Tavan, Bourget, besonders aber Paul Marieton, ausgezeichnet durch Adel der Stoffe in melodischer Form (Souvenance, La viole d'amour). Die in ihren Bestrebungen verwandte Pleyade Lyonnaise, mit dem formgewandten Jos. Soulary zum Haupte, weist beachtenswerte Dichter und Schriftsteller auf, wie den trefflichen Legendenerzähler Felix Gras (Romancero provençal), Abbé Roux (Pensées, Chansou Lemouzina) und Gabr. Mourey (Flammes mortes).[83])

Die nordfranzösischen Trouvères und die nordfranzösische Epik.[84])

Während im Süden von Frankreich die Romantik den Drang ihrer Gefühle in lyrische Formen ergoß, begründete sie im Norden desselben Landes die einflußreiche, nach und nach über die ganze mittelalterliche Welt sich ausdehnende Herrschaft ihrer

Heldengedichte und Romane. Ebenso wesentlich, wie in der Provence lyrisch — daß sich einzelne epische, meist nordfranzösischen Werken nachgebildete Dichtungen in der provençalischen Litteratur finden, wie die gereimten Romane Jaufre und Fierbras und der Prosaroman Philomena, kann dem lyrischen Grundcharakter dieser Litteratur keinen Abbruch thun — ist in Nordfrankreich die Poesie episch; aber wenn dort die Romantik gleichsam die ersten Lebenszeichen von sich gegeben hatte, so zeigt sie sich hier schon in voller Jugendblüte und Zeugungskraft. Die provençalischen Troubadours klopften mit ihren Liedern an die Pforte der „wundervollen Märchenwelt“; in den



Menestrels und Jongleurs während eines Banketts ihre Gesänge vortragend. Nach einer Miniatur.

nordfranzösischen Epen ist diese weit aufgethan und verbreitet ringsum den Schimmer ihrer „mondbeglänzten Zaubernacht“. Mittels der Pflege der erzählenden Dichtung ist Frankreich der Mittelpunkt der romantischen Poesie geworden; denn es gab in seinen Epen das Nationale entschieden auf und bildete das Christliche hervor. Das christlich-romantische Moment der Dichtung wurde durch die Kreuzzüge genährt und gezeitigt, und da Frankreich vornehmlich der Träger der Kreuzzugsbegeisterung war, so mußte es konsequenterweise auch zum Mittelpunkt der christlichen Herologie werden, in welcher sich die nationalen Züge der Heldensagen verwischten oder wenigstens einer starken Umbildung und Überfärbung mit der kirchlichen Glaubensfarbe unterworfen wurden, um aus dem Schmelzofen der christlichen Weltanschauung umgeformt und überchristlicht wieder in ihre verschiedenen Heimatländer zurückzukehren.

Die nordfranzösische (normännische) Sprache erfreute sich schon frühzeitig einer Regelung und Bildung, welche sie zu größeren dichterischen Kompositionen fähig machte. Solche epische Kompositionen setzen aber sowohl schon reiche poetische Vorarbeiten als

auch eine große Empfänglichkeit für die Poesie und ihre Werke voraus. Diese Empfänglichkeit nun war in Nordfrankreich in nicht minderem Grade vorhanden, als in Südfrankreich, und wie unter den Provençalen die Troubadours als nationale Dichter aufgetreten, so traten unter den Nordfranzosen die Trouvères (von trouver, finden) als Gestalter der vorhandenen poetischen Stoffe auf und wurden dabei von den Menestriers (Menestrels, vom lateinischen ministeriales), welche ihre Gedichte vortrugen, und von den Jongleurs, welche den dichterischen Vortrag mit Gesang und Instrumentalmusik begleiteten, unterstützt. Die Hauptthätigkeit der Trouvères war, obwohl sie auch die Lyrik pflegten und besonders die echt französische Gattung des heiteren, zwischen Pathos und Witz wechselnden Liedes (chanson) begründeten, eine epische; denn ihr Hörerkreis verlangte vermöge seiner Abstammung, seines Klimas und seiner Sitten eine nahrhaftere, massigere Kost, als dem lyrischen Flattergeist der Provençalen genügte. Sie griffen daher in die ungeheure Masse von Sagenstoffen hinein, welche sich in dem gärenden Chaos des ersten Jahrtausends der christlichen Zeitrechnung angesammelt hatte, und gestalteten daraus das romantische Epos. Anfangs war die Form desselben eine streng poetische (chansons de geste), wurde dann laxer und laxer, verbequemlichte sich aus dem Roman in Reimen zum Roman in Prosa und schrumpfte zuletzt nach Verkürzungen, Verrenkungen und Vermischungen aller Art zum Volksbuch zusammen, wie es wohl noch jetzt, auf aschgraues Papier mit schrecklichen Holzschnitten „gedruckt in diesem Jahr“, auf unseren Jahrmärkten feilgeboten wird.

Die Anzahl der epischen Denkmale der altfranzösischen Litteratur ist außerordentlich groß und, obgleich noch vieles ungedruckt in Archiven und Bibliotheken schlummert, schon jetzt schwer zu übersehen.[85]) Man hat daher die Erzeugnisse dieser Epik folgendermaßen zu sichten und zu sondern versucht:

Kirchliche Dichtungen. Die Quellen derselben sind das Alte und Neue Testament, die Martyrologien (acta martyrum) und Heiligengeschichten (acta sanctorum). Das sprachliche Interesse überwiegt bei dieser Legendenpoesie das ästhetische weit. Wir führen nur einige dieser frommen Geschichten an: a) Voyage de St. Brandan au paradis terrestre, eine Art mönchischer Odyssee, von einem unbekannten Dichter um das Jahr 1121 verfaßt; b) eine Paraphrase der Bibel von Bérengiers oder Béranger; c) Vie de Ste. Elisabeth von Rutebeuf und ähnliches mehr.

Die nationale Heldendichtung. 1) Der fränkisch-karolingische Sagenkreis. a) Als Grundstock der Dichtungen aus diesem Kreise wird gewöhnlich die Chronik des Turpin angegeben; es ist diese Chronik jedoch mehr eine auf epische Überlieferung begründete Biographie Karls des Großen als ein episches Gedicht. Der Verfasser ist unbekannt, als Zeit der Abfassung wird das 11. Jahrhundert angegeben.[86]) b) Das Gedicht von der Wallfahrt Karls des Großen nach Konstantinopel und Jerusalem. c) Der Roman von Bertha mit dem großen Fuße, zuerst bearbeitet von Adenez. d) Der Roman von Flos und Blancflos. e) Der Roman De Roncevaux oder Chanson de Roland, das Rolandslied (metrisch verdeutscht von Hertz), wohl der bedeutendste von allen diesen altfranzösischen Heldenromanen in Versen. Den Stoff der Dichtung, welchem wir ja auch in der deutschen Litteratur begegnen werden, bildet die bekannte Sage von dem Untergange des Neffen Karls des Großen beim Heimzug aus Spanien durch die Morisken im Pyrenäenthal Ronceval, welche Katastrophe im August des Jahres 778 sich ereignet haben soll. Wie alle diese

Chansons de geste ist auch das Rolandslied nicht etwa ein in einem Guß aus freier Hand geschaffenes Kunstwerk, sondern ein nach der Art aller alten Epen im Verlaufe der Zeit aus allmählich entstandenen einzelnen Heldenliedern zusammengeflossenes oder, wenn man will, zusammengedichtetes Ganzes. Der Grundstock desselben ist gewiß uralt, aber seine uns vorliegende Gestaltung hat es frühestens im letzten Viertel des 11. Jahrhunderts erhalten und zwar, wie der Schlußvers angiebt, durch einen Trouvère Turold (Turoldus, Turoude, Theroulde), einen Normannen, wie es scheint, welcher zur Zeit der Eroberung Englands durch Wilhelm von der Normandie gelebt haben



Die vier Haimonskinder. Aus der Handschrift des Romans in der Pariser Nationalbibliothek.

soll. Wahrscheinlich fällt aber der Abschluß des Gedichtes in die Mitte des 12. Jahrhunderts. Der erste Teil erzählt ausführlich das tragische, durch den Verrat des „schlimmen" Ganelon herbeigeführte Ende Rolands und seiner Kampfgenossen; der zweite Teil giebt einen knapperen Bericht von der Rache, welche der kaiserliche Ohm an den Verderbern seines Neffen übte. Vom Stil und Ton des Gedichtes können schon die Eingangszeilen eine Vorstellung geben:

Carles li reis, nostre emperere magnes
Der König Karl, unser großer Kaiser,
Set ans tuz pleins adestet en Espaigne
Ganze sieben Jahre er in Spanien weilte,
Tresqu' en lu mer conquist la tere altaigne
Bis zum Meer hin hat er das Land erobert.
N'i ad castel ki devant lui remaignet
Keine Burg vermochte ihm zu widerstehen,

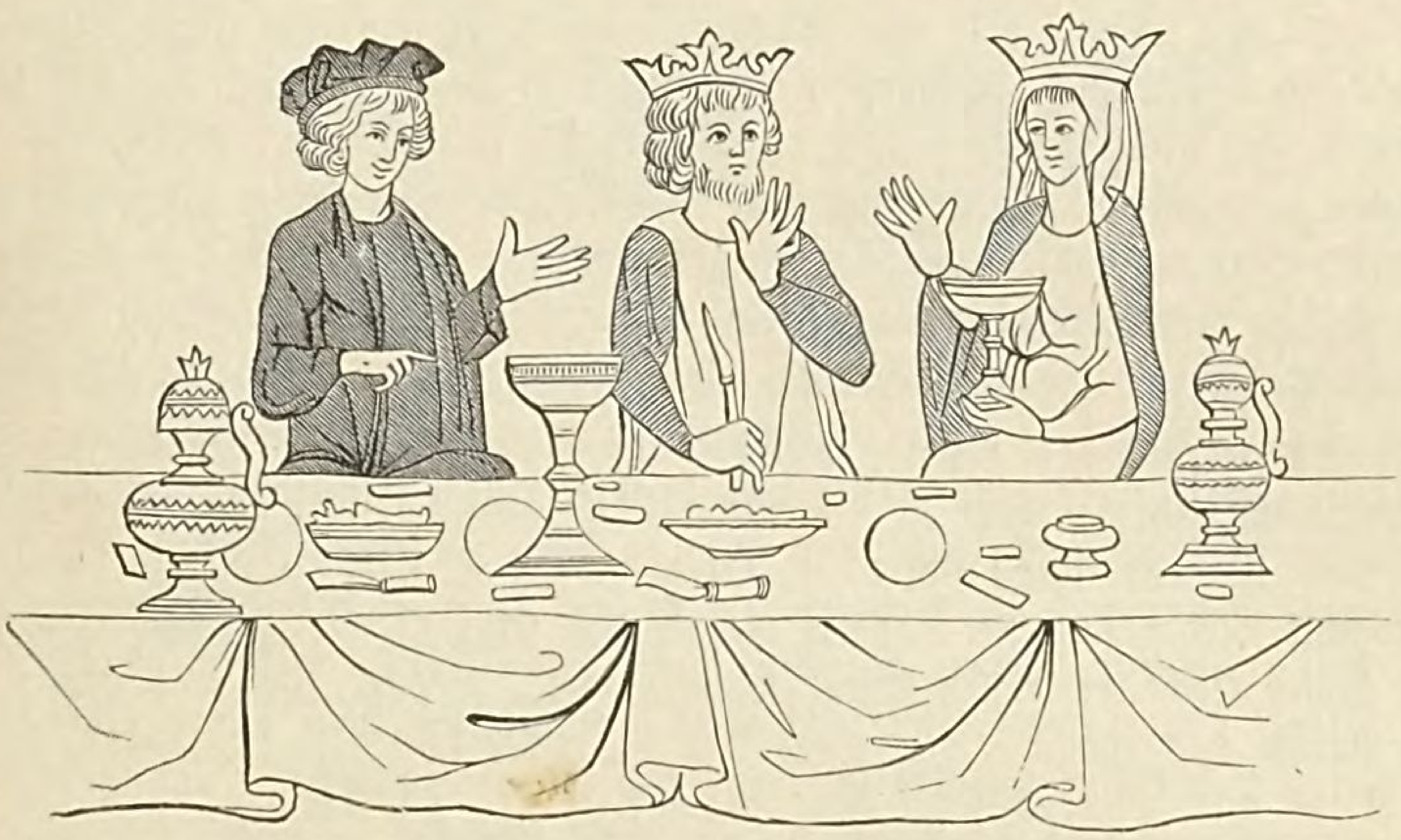
Murs ne citet n'i est remés a fraindre
Da gab es nicht Schlösser noch Städte, die er nicht bezwungen,
Fors Saraguce, k'est en une muntaigne
Ausgenommen Saragossa, das auf einem Berge gelegen.
Li reis Marsilies la tient, ki Deu non aimet
Darin hält sich der König Marsil, welcher Gott nicht liebt,
Mahummet sert e Apollon reclaimet
Sondern Mohammed dient und den Apollon (Apollyon) anruft;
Ne s' poet guarder que mals ne li ataignet
Darum kann er sich vor dem nahenden Verderben nicht wahren.

Ohne Frage atmet das Ganze einen echt epischen Geist und bringt nicht wenige Stellen von ergreifend einfacher Schönheit: vor allen anderen die Schilderung vom Tode des Helden. Aber wenn der französische Chauvinismus den Chanson de Roland zum Rang einer épopée nationale erhoben, zur Iliade française hinaufgeschraubt hat, so mußte diese Übertreibung von seiten wissender und verständiger Franzosen selber eine Zurückweisung erfahren (z. B. von seiten Nisards, Litt. fr. I, 155). Außerdem lief bei sothaner Übertreibung noch das Komische mit unter, daß die Chauvinisten nicht bedachten, ihre Bewunderung gelte eigentlich der Verherrlichung deutscher (fränkischer) Helden. f) Les quatre fils d'Aymon (die Haimonskinder). g) L'histoire du noble et vaillant chevalier Regnault de Montauban. h) Guerin de Monglaive. i) Maugis d'Aigremont (der Zauberer Malegis). k) Huon de Bordeaux. l) Doolin de Mayence. m) Ogier le Danois. n) Meurvin. o) Gérard d'Euphrate legen besonders die feudalen Verhältnisse zwischen Karl dem Großen und seinen Vasallen dar. Den Kampf mit den Ungläubigen hebt wieder mehr hervor p) der Roman von Fierabras und q) der Roman Galyen Rhétoré. Von gemischter Tendenz ist r) der Roman De Charlmagne fils de Berthe, und s) das Gedicht Guillaume d'Orange macht den Versuch, den Haupthelden des ersten Kreuzzugs, Gottfried von Bouillon, mit der ältesten französischen Sage in Verbindung zu bringen.

2) Der bretonische Sagenkreis. Er bietet das Merkwürdige, daß in ihm die sublimierteste Christlichkeit mit keckster heidnischer Genußfreudigkeit in buntem Durcheinander sich mischt. Die erstere manifestiert sich in dem geistlichen Rittertum, dessen Gegenstand der Dienst des heiligen Gral (von grazal, oder altnordfranzösisch garral, Gefäß, Krug) oder der heiligen Schüssel ist, in welcher das Blut Christi, durch den Lanzenstich des Longinus aus der Seite Christi hervorgelockt, angeblich durch Joseph von Arimathia aufgefangen worden, und welche dann nach Europa gebracht und den Rittern der Massenie (Templeisen), d. h. der ritterlichen Verbrüderung zum Dienst des Grals, zur Hut anvertraut worden sei; die letztere dagegen findet in der Tristansage ihre Verkörperung. Die Reihe der betreffenden Romane eröffnen a) der Roman Merlin und b) der Roman De Sang-real; dann folgt c) der Roman Perceval, die wertvollste aller dieser Dichtungen, begonnen von Chrestien de Troyes, vollendet von Gautier de Denet und Manessier um 1210.[87])

Der Roman Perceval liegt einem der berühmtesten Werke unserer alten Nationallitteratur, dem Parzival des Wolfram von Eschenbach, zu Grunde, und deshalb sowohl, als auch um solchen Lesern, denen derartige Studien fernstehen, einen genaueren Einblick in das Wesen dieser Romantik zu geben, setze ich den Inhaltsauszug des Perceval her. Perceval hat seinen Vater und seine älteren Brüder schon früh verloren; seine Mutter erzieht

ihn in ihrer Heimat Wales zu völliger Unkenntnis des Ritterwesens und der Waffen, und seiner eigenen Tüchtigkeit unbewußt, wächst er auf. Da trifft er eines Tages fünf Ritter in vollem Kriegsschmuck im Walde, und dies läßt den Entschluß in ihm aufsteigen, hinaus in die Welt zu ziehen; die Mutter gestattet es ihm endlich und giebt ihm viele gute Lehren mit. Er geht nun nach Karduel, wo König Artus Hof hält, besteht unterwegs einige Abenteuer, bei welchen er der Mutter Ratschläge wunderlich in Anwendung bringt, und trifft bei seiner Ankunft im Herrscherschlosse einen Ritter in roter Rüstung, der soeben wegreitet und ihn fragt, was er wolle. „Deine Rüstung vom König Artus verlangen." Er reitet hierauf ohne weiteres in die Halle, wo der König vollen Hof hält und ihm verspricht, ihn zum Ritter zu schlagen, wenn er vom Pferde steigen und Gott und den Heiligen ein Gelübde ablegen wolle. Perceval will aber nur zu Pferde diese Ehre empfangen, weil die Ritter, die er im Walde traf, auch zu Pferde saßen. Ferner verlangt er die Erlaubnis vom König, dem roten Ritter, der ein Todfeind des Artus war, die Rüstung abzugewinnen. Kreux, des Königs Seneschall, verspottet ihn deswegen; eine Dame aber, die zehn Jahre hindurch nicht



Perceval als Gast in der Gralsburg.
Miniatur aus dem Roman Perceval in der Pariser Nationalbibliothek.

gelacht, tritt auf den Jüngling zu und verkündet ihm lächelnd, er werde einer der tapfersten und mutigsten Ritter werden. Ärgerlich darüber, giebt ihr der Seneschall einen Backenstreich und wirft des Königs Narren, der vor dem Herde sitzt, in das Feuer, weil dieser gesagt, die Dame werde nicht eher lachen, als bis sie den erblicke, der die Blüte der Ritterschaft sein werde. Perceval wird endlich auf seine Bedingungen zum Ritter geschlagen, sucht den roten Ritter auf und erhält dessen Waffen, indem er ihn im Zweikampf tötet; er weiß nicht recht mit dem Helm und den anderen Stücken umzugehen, aber sein Knappe Guyon hilft ihm und rät ihm, auch sein Untergewand mit dem des Erschlagenen zu vertauschen. „Nie will ich das gute hänfene Hemd ablegen, das meine Mutter mir gemacht hat!" antwortet aber der Jüngling, begnügt sich mit der Rüstung und lernt erst jetzt Steigbügel und Sporen gebrauchen, die ihm früher überflüssig schienen, da er ohne Sattel ritt und sein Roß mit einem Stecken lenkte. Der Zufall führt ihn zu einem Ritter, der ihn in den Pflichten seines Standes unterrichtet und ihn überredet, seinen ländlichen Anzug mit einem stattlicheren zu vertauschen. Perceval nimmt dann Abschied von seinem Meister und gelangt nach dem Kastell Beaurepaire, das von einem Feinde belagert wird und aus Mangel an Lebensmitteln der Übergabe nahe ist. Blanchefleur, die Herrin des Schlosses, sucht ihn, so gut es gehen will, zu bewirten; er befreit sie daher von ihren Widersachern, indem er deren Führer

im Zweikampf besiegt und nach dem Hofe des Königs Artus sendet mit dem Auftrage, der lächelnden Dame zu melden, er werde den Backenstreich, den sie empfangen, rächen.

Von Beaurepaire begiebt er sich nun an den Hof seines Oheims, des Königs Pecheur, wo er den heiligen Gral und die heilige Lanze, mit welcher der Erlöser verwundet worden, findet. König Pecheur leidet an Wunden, die er in seiner Jugend empfangen und die sich nie geschlossen haben; sie würden geheilt sein, wenn Perceval ihn gefragt hätte: Wozu nützt der heilige Gral und warum tropft Blut von der heiligen Lanze? Dies fällt ihm aber nicht ein, er sieht und schweigt und macht sich auf, zu Artus zurückzukehren. Unterwegs besiegt er viele Ritter und sendet sie als Boten vor sich her. Nachdem er dann selber angelangt ist, rächt er die Dame an dem Seneschall und begleitet Artus nach Karlion, wo dieser vollen Hof hält. Hier sieht er eines Tages die Dame Hideuse vorbeikommen, die ihm zürnt, weil er den Hof seines Oheims schweigend verlassen; sie überladet ihn mit Verwünschungen. Diese Dame ist ein Ausbund von Schönheit nach der Beschreibung, die der Dichter von ihr macht. Ihr Hals und ihre Hände sind nämlich braun wie Eisen, ihre Augen schwärzer als die eines Mohren und kleiner als die einer Maus; sie hat die Nase einer Katze oder eines Affen, Lippen wie ein Ochse, Zähne gelb wie Eidotter, einen Bart wie eine Ziege, hinten und vorn einen Buckel und Säbelbeine. Nachdem sie sich bei dem König entschuldigt, daß sie um einer weiten Reise willen nicht länger weilen könne, erzählt sie von einer Burg, wo 750 Ritter mit ihren Damen gefangen gehalten würden. Die Befreiung derselben bietet nun der Tapferkeit ein weites Feld, und die Abenteuer mehrerer Ritter, namentlich des wackeren Gauvin, Neffen des Königs Artus, werden sehr ausführlich erzählt. Perceval widmet sich fünf Jahre lang ritterlichen Thaten und vernachlässigt die Frömmigkeit gänzlich; da trifft er in einem Walde zehn Damen und drei Ritter, welche Buße thun für frühere Vergehen: ihre Unterhaltung erbaut ihn sehr, er geht in sich und beichtet einem Einsiedler, der ein Bruder des Königs Pecheur ist. Er macht sich dann auf den Weg zu seinem Oheim, um jene Fragen zu thun, kommt wieder nach Beaurepaire, wo er drei Tage bei Blanchefleur verweilt, gelangt dann zum König Pecheur, dessen Wunden durch seine Fragen geheilt werden, und kehrt darauf an Artus' Hof zurück. Hier wird ihm die Nachricht von seines Oheims Tode; er zieht mit Artus und dessen Gefolge hin, um sich krönen zu lassen, und erbt die heiligen Reliquien, unter denen namentlich der heilige Gral, welcher, von einer Jungfrau dreimal um die Tafel getragen, diese mit allen gewünschten Leckerbissen füllt und Artus und seine Ritter in Erstaunen setzt. Nachdem die letzteren wieder fort sind, begiebt sich Perceval in eine Einsiedelei, wohin er den heiligen Gral mitnimmt, der ihn bis an sein Ende mit Nahrung versorgt. In dem Augenblicke seines Todes werden die heiligen Dinge vor den Blicken der Umstehenden zum Himmel entrückt und sind seitdem nie wieder auf Erden gesehen worden. Percevals Leiche wird nach dem Palais aventureux gebracht und neben dem König Pecheur beigesetzt. Die Inschrift auf seinem Grabe lautet: „Hier ruht Perceval der Gäle, der die Abenteuer des heiligen Grals vollendete."

d) Der Roman Lancelot du lac, die Liebesgeschichte des Lancelot und der Genèvre (Genievra), Gemahlin des Königs Artus, ebenfalls von Chrestien de Troyes im Jahre 1190 angefangen und nach dessen Ableben von Godefroi de Leigny (Ligny) zu Ende gebracht; e) der Roman Constans; f) der Roman Meliadus de Leonoys; g) der Roman Tristan, auf altbretonischen (keltischen) Sagen beruhend, zuerst von Luces de Gast teils in Prosa, teils in Versen bearbeitet, dann von Chrestien de Troyes vollständig in Reimen behandelt; der Inhalt ist die Liebe Tristans zu Isalde (Yseult, Ysot, Ysold), und aus diesem Stoffe hat dann unser deutscher Gottfried von Straßburg, wie seinerzeit ausführlicher dargelegt werden wird, ein unsterbliches Hohelied der Liebe und Leidenschaft geschaffen; h) der Roman Ysage le Triste,

eine spätere Wiederaufnahme dieses Gegenstandes; i) der Roman Artus, nur in Prosa vorhanden, gleichsam ein Resumé der Geschichten von der Tafelrunde.

3) Der normannische Sagenkreis. Hauptdichter desselben war Richard Wace († um 1184), und es existieren von ihm folgende Werke: a) Le Brut d'Angleterre, einen vorgeblichen Enkel des Äneas feiernd, welcher König von England gewesen sein soll, gedichtet in 18 000 achtsilbigen Versen; b) der Roman de Rou (Rollo) et de ducs de Normandie (deutsch von Gaudy), eine gereimte Chronik der älteren Geschichte der Normannen, sowie ihres Einfalls und ihrer Seßhaftmachung in England; c) Chronik der Herzoge von der Normandie von Heinrich II. bis auf Rollo; d) der Roman du Chevalier au Lion, welches Werk übrigens möglicherweise auch von einem andern Dichter, Gace Brulez, herrühren könnte.[88]) Echt normannisch ist auch der Roman von Robert dem Teufel (Robert-le-Diable), welcher so vielfache französische und deutsche Bearbeitungen erfahren hat. — In den Kreis der nationalen romantischen Heldendichtung fallen teilweise auch folgende Romane, die keinem der bisher angeführten Sagenkreise entschieden zugehören: a) Roman du Chevalier au Cygne, welcher die Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon zum Hintergrund hat; b) L'histoire du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel, dessen Stoff durch Uhlands Kastellan von Coucy unter uns sehr bekannt geworden; c) Garin de Lohérens, ein Roman, der einen Teil des sehr umfangreichen Gedichtes Chanson des Lohérens ausmacht; d) der Roman Gérard de Vienne; e) Roman du Chevalier Paris, natif de Dauphine et de la belle Vienne; f) Cyperis de Vineaux; g) Partonopeus de Blois; h) Florent et Octavien; i) Aventures d'Isambart et de Gormond; k) La Voye ou la Songe d'Enfer, gedichtet von Raoul de Houdan, einem Zeitgenossen des Chrestien de Troyes, ein episch-satirisches Werk, aus welchem möglicherweise Dante die erste Idee zu seiner Hölle geschöpft hat; l) der allbekannte Roman von den sieben weisen Meistern (Li Romans des sept sages de Rome, herausgegeben von Keller 1836), von Herbert um das Jahr 1260 gedichtet, mit stark didaktischer Färbung und auf die altorientalische Märchen- und Tierdichtung als auf seine Quelle zurückweisend; m) der Roman de la Violette aus dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts.

Romantisch-epische Bearbeitungen antiker Stoffe. Veranlassung zu derartigen Werken, in welchen sich Antikes und Romantisches wunderlich mischt und die klassischen Heroensagen in mittelalterlichem Kostüm, also oft geradezu parodisch und lächerlich erscheinen, mag wohl die Marotte der Feudaldynasten gegeben haben, ihre Abstammung von Helden des Altertums herzuleiten. Diese Marotte wurde von höfischen Dichtern gepflegt, und im Verlaufe der Zeit sehen wir den ganzen Apparat mittelalterlicher Romantik in das Altertum hineingetragen. Von den vielen französischen Romantisierungen antiker Stoffe sind zu nennen: a) die Reimchronik von den römischen Kaisern (Histoire en vers des Empereurs de Rome) von Calendre; b) der Roman d'Alexandre le Grand, durch Alexandre de Paris und Lambert li Cors 1184 veröffentlicht; c) der Roman de Florimond von Ayme de Varennes (um 1188); d) das Gedicht La Guerre de Troie von Benoit de St. More; e) der Roman von dem Erzzauberer Vergil, welcher den berühmten römischen Dichter in einen Schwarzkünstler umwandelt, als welcher er im ganzen Mittelalter berüchtigt war und z. B. auch in dem Roman f) Cléomadès von Adenez le Roi auftritt, welcher Roman in der Regierungsepoche Diokletians spielt.

Fabliaux und Contes.[89]) Die Fabliaux oder Fableaux (von fabler, spanisch hablar, sprechen) und Contes (conter, erzählen) bildeten eine Gattung kleinerer epischer Gedichte und gaben, von den fahrenden „Conteurs" abgesungen oder recitiert, die eigentliche Unterhaltungslitteratur des mittelalterlichen Frankreichs ab. Mit der Moral nehmen es diese Erzählungen, welche für die nachmalige Novellistik (s. u. Boccaccio) eine unerschöpfliche Fundgrube an Stoffen enthielten, allerdings nicht sehr genau; jedoch sind sie keineswegs, wie man oft behauptet hat, durchweg schlüpfrig und unzüchtig. Im Gegenteil verbergen diese Schwänke und Schnurren unter ihren Späßen oft sehr ernste Lehren und halten insofern zwischen der Epik und Didaktik die Wage. Dies thut — mit entschieden satirischem Beigeschmack — auch der berühmte Roman du Renard, die französische Bearbeitung des Tierepos, welche sich in verschiedene Werke spaltet. Der Grundstock derselben war schon zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts bekannt und beliebt. Der Verfasser der ältesten Abteilung (branche) ist Pierre de Saint-Cloud, welcher mehrere Fortsetzer fand, von denen sich aber nur einer, Richard de Lison, genannt hat. Dem Hauptstamme des französischen Renard entsproßten hierauf folgende Schößlinge: a) Le couronnement du Renard, der Dichterin Marie de France (s. u.) zugeschrieben; b) Renard le Nouvel, gegen Ausgang des 13. Jahrhunderts von Jaquemars Gielée gedichtet; c) Le Renard contrefaict (imité) von einem unbekannten Dichter des 14. Jahrhunderts (Martin Franc?); endlich d) Renard le Bestourné.



Holzschnitt aus der ersten gedruckten Ausgabe des Roman de la Rose. Nach Petit, Bibliographie. Paris, Maison Quantin.

Allegorischer Roman. Das weitaus merkwürdigste Denkmal allegorischer Romandichtung ist der Roman de la Rose, von Guillaume de Loris († um 1260) begonnen, von Jean de Meung (1279—1318?) fortgesetzt und bis auf 22 000 Verse gebracht. Es ist ein wunderliches Buch, in welchem sich Moral, Satire, Allegorie und Empfindsamkeit auf bizarrste Weise mischen und mitten unter der vertraktesten romantischen Deutelei und Haarspalterei zuweilen ganz moderne Anklänge vorkommen. So z. B. die folgende Stelle, welche in drastischer Weise eine sogenannte Saint-Simonistische Doktrin vorweg nahm:

„Nature n'est pas si sote
Qu'ele féist nostre Marote
Tant solement por Robichon,
Se l'entendement i fichon,
Ne Robichon por Mariete,
Ne por Agnès, ne por Perrete;
Ains nous a fait, biau filz n'en doutes,
Toutes por tous et tous por toutes,
Chascune por chascun commune,
Et chascun commun por chascune."

Jahrhundertelang war es ein Lieblingsbuch der Franzosen und wurde auch anderwärts gelesen und nachgeahmt (z. B. in England von Chaucer). Man kann es einem

verzauberten Walde vergleichen, in welchem sich die Romantik verirrte und, daran verzweifelnd, sich sobald wieder zurechtzufinden, allerlei Phantastereien und Tifteleien aussann, um sich die Zeit zu vertreiben. Für uns ist kaum noch einzelnes von derartiger Dichterei genießbar.

Satirischer Gegensatz zur Romantik: Rabelais.

Wir greifen der Zeit bedeutend vor und gestatten uns ausnahmsweise eine Abweichung von der zeitfolgerichtigen Darstellung, um der altfranzösischen Romantik unmittelbar eine Erscheinung anzureihen, in welcher sich ihr vollendeter Gegensatz darstellt. Diese Erscheinung ist François Rabelais. Er wurde im Jahre 1483 (?) zu Chinon, einer kleinen Stadt in der Touraine, geboren, nahm zuerst die Kutte eines Franziskanermönches, dann die eines Benediktiners, fand aber auch diese zu enge, legte sie ab, zog eine Zeit lang im Gewand eines Weltpriesters im Land umher, ging dann nach Montpellier, um die Arzneikunst zu studieren, und erwarb rasch den Grad eines Doktors derselben, worauf er abwechselnd zu Lyon und Montpellier seine Wissenschaft ausübte und lehrte. Später erlangte er das Patronat des Kardinals Du Bellay, der ihn mit auf Reisen nahm (z. B. nach Rom), sowie mit der Pfarrei Meudon und anderen Pfründen versorgte, und starb 1553 zu Paris mit den Worten: „Je m'en vais chercher un grand Peut-être.“

Die Bildung seiner Zeit vollständig in sich umfassend und ihre Schäden, Laster und Thorheiten — die Verderbnis der Kirche, den Servilismus und die dummstolze Wortfuchserei der Gelehrten, die unwissende Marktschreierei der Ärzte, die unter einem Wuste römischer Rechtsformeln nur schlecht verdeckte Rechtlosigkeit, die ganze Scheinheiligkeit, Prahlhanserei, Unnatur und Hanswurfterei jener Tage — mit dem unerbittlichen Messer des Anatomen untersuchend und aufdeckend, vertrat Rabelais in Frankreich genialer als sonst irgend ein Schriftsteller von damals das reformatorische Element, welches während seines Lebens in Deutschland zu teilweisem Durchbruch kam. Aber Rabelais war kein Reformator, er war ein Satiriker, ein ebenbürtiger moderner Zwillingsbruder des Aristophanes. Er begnügte sich, das Leben seiner Zeit im satirischen Hohlspiegel aufzufangen und dasselbe in gigantischer Verzerrung den Zeitgenossen vor Augen zu bringen und zwar zunächst in der Absicht, sie lachen zu machen, wie er in nachstehendem Avis aux lecteurs, womit der Prolog zum ersten Buch des Gargantua eingeleitet wird, ausdrücklich bemerkt hat:

„Amys Lecteurs qui ce livre lisez
Despouillez vous de toute affection,
En le lisant ne vous scandalisez,
Il ne contient mal, ny infection.
Vray est qu'icy peu de perfection
Vous apprendrez, sinon en cas de rire:
Aultre argument ne peut mon cueur eslire
Voyant le deuil qui vous mine et consomme:
Mieulx est de ris que de larmes escrire,
Pour ce que rire est le propre de l'homme.“

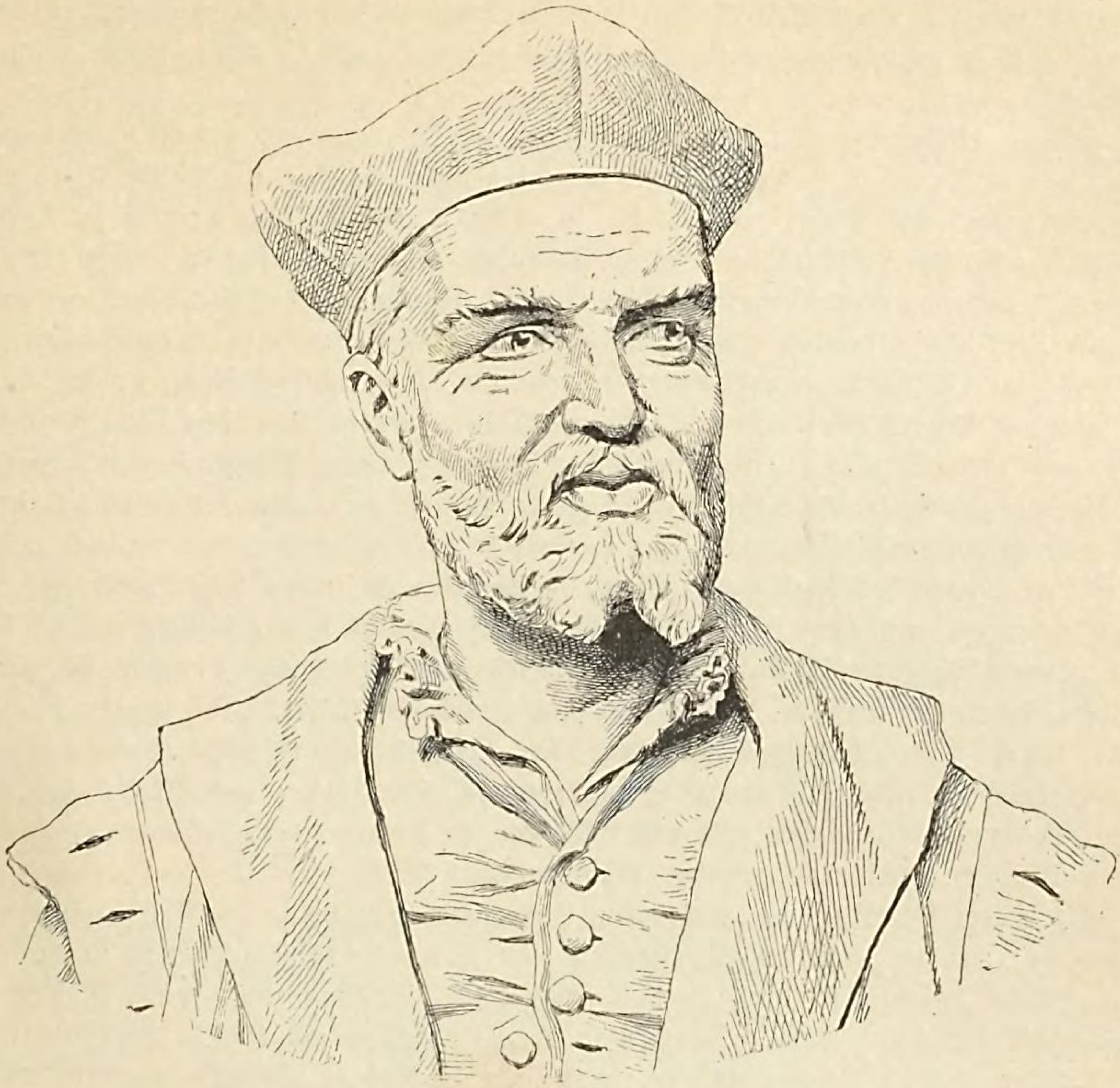
Er verschrieb der furchtbaren sozialen Krankheit, die er rings um sich her wüten sah, ungeheure Dosen des Spottes; alles ist bei ihm kolossal, also auch der Cynismus, der unausbleibliche Begleiter jeder durchschlagenden Komik. Rabelais stellt der Unnatur der Romantik, die sich, wie wir gesehen, in immer inhaltlosere Allegorien verflüchtigt hatte, die Natur und den gesunden Menschenverstand gegenüber. Der Form nach mitten in der Romantik stehend — denn der Grundriß seiner Werke ist ganz der herkömmlichen

Architektur der Ritterromane analog — weiß sein durchaus antiromantischer und moderner Geist gerade diese Form zum Gefäße der ergötzlichsten Verhöhnung der Romantik zu modeln. Er bekämpfte also seine Zeit mit ihren eigenen Waffen. Ob er, wie man vielfach behauptet und geleugnet hat, bei diesem satirischen Kampfe bestimmte Persönlichkeiten (Franz I., Heinrich II.) im Auge gehabt, ist ganz unwesentlich und nur der gelehrten Pedanterie von Wichtigkeit. Fest steht, daß aus all der ungeheuerlichen Phantastik seiner Werke die geschichtliche Wirksamkeit seiner Zeit mit Bestimmtheit und Schärfe hervortritt, daß sich in ihnen die Bildung einer neuen Periode, die bürgerliche gegenüber der ritterlich-höfischen des romantischen Zeitalters, siegreich ankündigt und vermöge dieser Bildung die Romantik als überwunden erscheint.

Rabelais' Romane wurden veröffentlicht unter den Titeln: Gargantua (La vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruel, jadis composée par l'abstracteur de quintessence; Lyon 1535) und Pantagruel (Pantagruel, roi des Dipsodes, restitué à son naturel; avec ses faits et prouesses epouvantables, composé par feu Mr. Alcofribas, abstracteur de quintessence, 1532). Regis hat sich durch seine meisterliche Verdeutschung der um ihrer veralteten Sprache und Ausdrucksweise willen etwas schwer zugänglichen Rabelaisschen Werke ein großes Verdienst um die komische Litteratur erworben. Diese Übersetzung, aus welcher auch wir der allgemeineren Verständlichkeit wegen citieren, führt den Titel: Meister Franz Rabelais, der Arzenei Doktoren, Gargantua und Pantagruel.

Betrachten wir uns diese Werke etwas näher; es ist wohl der Mühe wert. Gargantua stammt aus dem Geschlechte der Riesen. Seine Erzeugung und Geburt werden sehr umständlich erzählt und seine Kindheit wird mit der grotesken Derbheit echt niederländischer Genremalerei geschildert. Den Knabenschuhen entwachsen, begiebt sich der Held nach Paris, wo seine riesenhafte Erscheinung unter dem „läppischen, gaffigten, albernen" Pariservolk keine geringe Sensation macht. Er löschte die heiße Neugierde der Pariser, als sie ihm lästig zu werden begann, ungefähr durch die nämliche Manipulation, womit Gulliver die Feuersbrunst in der Hauptstadt von Liliput löschte, also „daß ihrer zweihundert sechzigtausend vierhundert und achtzehn elend ersoffen, ohn' die Weiber und kleinen Kinder". Hierauf nahm er die großen Glocken von Notre-Dame weg, um sie seinem Roß als Schellenwerk umzuhängen, und da die Pariser erkannten, es wäre auf dem Wege der Gewalt mit diesem Menschen nichts auszurichten, ordneten sie den spitzfindigsten Orator der Sorbonne, Janotus de Bragmardo, als Unterhändler an ihn ab, was Rabelais Gelegenheit giebt, den sophistischen Pedantismus und barbarischen Gallimathias der Gelehrsamkeit jener Zeit aufs kostbarste zu verhöhnen. Denn der Gesandte redet den Gargantua folgendermaßen an:

„Ehem, hem, dem, Bonsdies, Gestrenger, Bonsdies: et vobis Junkherrn! Es wär' doch halt nit mehr als billig, wenn ihr uns unsere Glocken wolltet wiedergeben. Denn sie thun uns gar sehr vonnöthen. Hem, hem, hasch. Wir han wohl eher schon gut Geld dafür ausgeschlagen, so uns die von London in Cahors anboten, deßgleichen die von Bourdeaux in Brye, welche sie haben kaufen wollen wegen der substantifikalischen Qualität der elementaren Komplexion intronificiret innerhalb der Terrestrität ihrer quiddit ativischen Natur zur Extraneisirung derer Halonen und Turbinen von unsern Reben, wenn auch nicht der unsrigen, doch dicht beian. Denn verlieren wir das Rebenblut, so verlieren wir alles, Muth und Glut. Gebt ihr sie auf meine Bitt' uns wieder, verdien' ich sechs Stab Würst' daran und ein gutes Paar Hosen, die meinen Beinen wahrlich werden zu statten kommen, oder sie halten ihr Wort wie Schelmen. Ho, Domine, bei Gott ein Paar Hosen ischt guet et vir sapiens non abhorrebit illud. Ha, nicht jeder Mann hat ein Paar Hosen, der möcht', das weiß ich wohl



Rabelais. Denkmalbüste in Meudon.

an mir. Schauen's, Domine, es sind nun schon an die achtzehn Täg' her, daß ich an dieser schönen Red' spintisirt' und kau'. Reddite quae sunt Caesaris Caesari, et quae sunt Dei Deo. Ibi jacet lepus. Mein Treu, Domine, wenn Ihr bei mir zu Nacht wollt essen in camera, bei dem Sankt Chrisam, charitatis nos faciemus bonum cherubin. Ego occidi unum porcum et ego habet bonum vino. Aber von einem guten Wein kann man nit reden bös Latein. Wohlan de parte Dei, date nobis Glockas nostras. Schauen's her, ich schenk' und übergeb' Euch auch von unserer Fakultät ein Sermones de Utino, utinam daß Ihr uns unsere Glocken wollt geben. Vultis etiam Ablassios? Per Deum, vos habebitis et nihil zaletis. O, Herr Domine, glockidonaminor nobis! Ohe, es bonum urbis. Braucht's alle Welt. Sein's Eurer Mären etwann g'sund? Ei, unsrer Fakultät nicht minder, quae comparata est jumentis insipientibus et similis facta est eis, psalmo nescio quo, obschon ich mir's auf meinem Papierl gar wohl notirt hab', et est unum bonum Achilles, hem, ehedem, hem, hasch: he! ich bewies Euch's, daß Ihr's uns geben sollt und müßt. Ego quidem sic argumentor. Omnis Glocka glockabilis in glockerio, glockando glockans glockativo, glockare facit glockabiliter glockantes. Parisius habet glockas. Ergo Klotz. Ha, ha, das heißt parlirt, das! Ist in tertio primae in Darii oder wo anders. Auf mein' Seel', ich hab' die Zeit g'sehen, da ich hab' Teufel mit Arguiren angestellt; itzt Weinl, gut Bett, den Rucken am Feuer, den Bauch bei Tisch und eine fein tiefe Platten. Hei, Domine, ich bitt' Euch doch in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti, amen, daß Ihr uns unsere

Glocken wieder gebt. So helf' Euch Gott vom Übel und unsere liebe Frau von der Gesundheit, qui vivit et regnat per omnia saecula saeculorum, amen. Hem, hasch, rasch, rax, hem, hasch."

Solch einer Beredsamkeit konnte Gargantua nicht widerstehen, gab die Glocken heraus und fing an, in Paris zu studieren, was ihn aber nicht abhielt, alle Lustbarkeiten mitzumachen, besonders das Spiel, und als Hauptgeschäft das Essen und Trinken zu betreiben. „Er fing seine Mahlzeit mit etlichen Dutzend Schunken, geräucherten Ochsenzungen, Botargen, Würsten und anderen dergleichen Wein-Furiren und Fürtrab an. Mittlerweil warfen ihm vier seiner Leut ohn' Unterlaß einer nach dem andern Mustrich mit vollen Schaufeln ins Maul," u. s. w. Während aber Gargantua dergestalt zu Paris den Studien oblag, fiel der Feind in seines Vaters Land und der Held ward heimgerufen, um den Angriff zurückzuschlagen, was er dann auch auf recht originelle Manier zu bewerkstelligen begann. Nach dem ersten Siege wollte er seinen Durst mittels eines Lattichsalates stillen, und da sich in dem Lattich während der Schlacht sechs Pilger versteckt hatten, wären dieselben zugleich mit dem Salat in den Magen des Riesen gewandert, so sie sich nicht in ein Paar hohle Zähne des Essenden geborgen und dann mittels des Zahnstochers aus dem gefährlichen Asyl befreit worden wären. Während sich Gargantua mit den Feinden herumschlägt, gesellt sich ein ihm verwandter Charakter zu ihm, der Mönch Jahn von Kopffleisch, „ein junger Hach, ein Wagherz, rüstig, wacker, wohlgemuth, behend, keck, hitzig, lang und hager, wohl gespaltenen Munds, erheblicher Nas', ein derber Horashetzer, Vigilienbürster und Meßabzäumer: in Summa alles zusammenzufassen, ein echter Mönch, so jemals einer, seit die mönchenzende Welt mit Mönchen bemönchelt gewesen, erfunden ward."

Mit diesem Kampfgesellen verbunden, überwindet Gargantua den Feind gänzlich und will dann den Bruder Jahn aus Dankbarkeit zum Abt des schönsten Klosters in Frankreich machen. Allein Jahn lehnt dies ab und erbittet sich den Bau eines neuen Klosters nach seinem eigenen Sinn und Plan. „Weil man derzeit niemand ins Kloster stieß als blinde, lahme, hockrige, häßliche, mißgeschaffene, unreinische, thörichte, verhexte, vertrakte Weiber, deßgleichen nur die verkrüppelten, blöden, lendenlahmen, hausläftigen Männer: so ward verfügt, daß man da (in dem neuen Kloster) niemand als schöne, wohlgestaltete und wohlgeartete Frauen und niemand als schöne, wohlgestaltete und wohlgeartete Männer aufnähm'. Item, weil Männer in Frauenklöster nicht anders als heimlich kommen könnten oder im Sturm, ward dekretirt, daß da kein Weib sein sollt', es wär' denn ein Mann dabei, und auch kein Mann, wo nicht ein Weib wär'. Item, weil so Männer als Weiber, einmal ins Kloster aufgenommen, nach ihrem Probejahr lebenslang darin zu verharren gezwungen werden, ward festgesetzt, daß jeder Mann und jedes Weib, da aufgenommen, wann's ihnen gut däucht', frei und gänzlich wieder herausmarschiren dürften. Item, weil die Ordensleut' gemeiniglich drei Gelübd' thun, nämlich Keuschheit, Armuth und Gehorsam: so ward versehen, daß man allda in Ehren möcht' beweibt sein, daß ein jeder reich wär' und in Freiheit leben sollte."

Der Schluß des Gargantua eröffnet eine wahrhaft großartige Perspektive in eine neue Zeit, die Rabelais mit so prophetischem Geist ahnte, daß er direkt darauf hinwies, die in Frankreich zurückgestaute Reformation werde durch eine Revolution ersetzt werden. Offenbar schwebt ihm die Idee des Vernunftstaates vor, wenn er die Menschen einladet, in das neue Kloster Gargantuas und Jahns zu kommen:

„Hie kommet her, die ihr des Herren Wort
Dem Feind zum Tort mit flinkem Geist verkündet.
Hier sollt ihr haben feste Burg und Hort,
Wenn Geistermord mit Glossen fort und fort
Die Gnadenpfort' uns zuschließt und verspündet.
Kommt, gründet hie den Glauben, weckt und zündet!
Alsbald verschwindet, wenn ihr schreibt und sprecht,
Was sich verschworen wider Gottes Recht."

Rabelais' Pantagruel beginnt ebenfalls mit der grotesk-komischen Geburtsgeschichte des Helden. Mit der Übersiedelung desselben nach Paris hebt dann eine Reihe der bittersten Karikaturen auf das religiöse, politische, gesellschaftliche und gelehrte Leben jener Tage an, welche nur durch die Späße des Panurg, der sich an Pantagruel angeschlossen hat, unterbrochen wird. Diese Späße sind ebenso riesenhaft phantastisch als schamlos.

Panurg, ein vielgereister Mann, erzählt seine Abenteuer, welche das Beste der nachmaligen Münchhausiaden vorwegnehmen. Am schlimmsten war es ihm in der Türkei ergangen; denn dort wäre er ums Haar gebraten worden, um in einer Kaninchensauce verspeist zu werden. Man hatte ihn schon gespickt und an den Bratspieß gesteckt, als er wahrnahm, daß der Koch, der den Spieß umdrehen sollte, eingeschlafen war. Er warf dem Schlafenden einen Brand auf den Kopf, wovon der Getroffene sogleich starb. Der Brand zündete das Stroh an und die Reiser das Haus. Panurg schlüpfte vom Spieße herunter und bediente sich desselben als einer Lanze, der Bratpfanne aber als eines Schildes. So ausgerüstet schlug er sich durch die Türken, welche mit gutem Appetit das Garwerden des Gespießten erwartet hatten. Allein indem er das Land durchstrich, hatte er vieles von den Hunden zu leiden, die, durch den Geruch seines halbgebratenen Fleisches herbeigelockt, ihn beständig fressen wollten. „Damals war es, daß ich mich sehr vor Zahnschmerzen fürchtete." — „„Wie, vor Zahnschmerzen? Das mußte damals wohl deine geringste Besorgnis sein."" — „O freilich, ich rede aber nicht von meinen eigenen Zähnen, sondern von den Zähnen der Hunde und der Türken, die mich fressen wollten. Wißt ihr nicht, daß uns die Zähne niemals weher thun, als wenn die Hunde uns in die Lenden beißen?"

Im Verlaufe der Abenteuer Pantagruels und Panurgs birgt sich in dem Gewande der wahnwitzigsten Possen oft die sinnigste Weisheit und immer die schneidendste Satire. Nachdem gleich anfangs das elende Gelehrtenwesen, wie es damals florierte, gräßlich durchgehechelt worden, gießt Rabelais den Höllenstein seines Hohnes in Strömen auf die ekelhaften Geschwüre der Kirche, des Papsttums, der Politik und Finanzwirtschaft. Mit welcher beispiellosen Kühnheit Rabelais Hierarchie und Papsttum verhöhnte, mag insbesondere folgende Stelle beweisen:

„Nach überstandenem Fasten gab uns der Kläusner einen Brief an einen, den er Albian Hamar hieß, Aedituum und Sakristan des Läut-Eilands! wiewohl Panurg nannt ihn zum Gruß Herrn Eseldumm. Es war ein altes, gutes, kleines, glatzköpfiges Männel mit leuchtender Schnut und kupfernem Kurfunkel-Antlitz. Er ließ uns auf des Kläusners Fürsprach sehr freundlich an, als er sah, daß wir die Fasten abgewartet, wie vorgedacht: erzählt' uns nach genossenem Imbiß von des Eilands Raritäten, versichernd, daß es anfangs von den Siticinen bewohnt gewesen, die jedoch nach dem Naturlauf (wie denn alles veränderlich) zu Vögeln worden. — Die Vögel, groß, schön, höflich, glatt, manierlich, zierlich, sah'n fast aus wie unsre Leut zu Haus: sie aßen und tranken wie Menschen, däuten, — — — — — schliefen, — — — wie Menschen: und doch war kein Gedank daran, meint' der Aedituus, schwur aber, daß sie nichts weniger als profan noch weltlich wären. Auch ihr Gefieder gab uns auch gar stark zu rathen auf: denn etliche waren schloorweiß, andere rabenschwarz, noch andere aschgrau, wieder andre halb weiß, halb schwarz; andere hochroth, andere blau und weiß gestreift; es war eine Lust sie anzuschaun. Die Männlein nannt' er Pfäffling, Münchling, Priesterling, Aebtling, Bischling, Kardinling und den Papling, welcher einzig in seiner Art ist. Die Weiblein nannt er Pfäffinen, Münchinen, Priestinen, Aebtinen, Bischinen, Kardinen, Papinen. Gleichwohl, belehrt er uns, wie unter die Bienen die Horlsken stoßen, die nur alles verderben und fressen, so führ auch nun seit dreihundert Jahren unter dies muntre Vögel-Völklein, man wüßt nicht, wie es zuging, immer aller fünf Monat ein ganzer Schwarm

von Tuckmäuserling, die all dies Eiland rundum versaut und verschändet hatten, ein so unförmlich, scheußlich Volk, daß alles vor ihnen lief; denn ach, sie hätten eitel krumme Häls, Harpyenbäuch, rauhe Esaus-Tatzen und Krallen und Stymphaliden-Aerß; und wär nicht möglich sie auszurotten; für einen, den man todtschlüg, kämen gleich fünfundzwanzig andre nach. Drauf frugen wir, was diese Vögel so unablässig zu singen trieb? Und der Aedituus antwort uns: es wären die Glocken, die auf ihren Bauern hingen. Dann frug er uns: soll ich die Münchling, die ihr hie in ihre Hippokras-Filtrirsäck wie Haubenlerchen vermummelt seht, gleich singen lassen? — O thut es doch! versetzten wir. Da zog er bloß die Glock sechsmal, und Münchling sprangen und Münchling sangen, daß es eine Art war. — Und sängen auch wohl, sprach Panurg, die dort mit den rauchhäringsfarbenen Federn, wenn ich hier diese Glock zög? — Nicht minder, antwortet der Aedituus. — Da zog Panurg und plötzlich rannten auch diese verschmauchten Vögel her und trällerten unisono; aber ihre Stimmen waren sehr rauh und garstig. Doch dafür, belehrt' uns der Aedituus, lebten sie auch von nichts als Fischen, wie die Reiger und Wasserraben bei uns, und wären eigentlich ein fünfte Species von Tuckmäusern, neu gedruckt und aufgelegt; zugleich bemerkend, wie ihm Robert Valbringue, der aus Afrika unlängs hie durchpassirt, erzählt hätt, daß nächstens eine sechste Art eintreffen wird, die er Kapuzling benamset, und ein mürrischer, hirntoller, abgeschmackter Volk sei auf dem ganzen Eiland nicht erhört. Wohl, sprach Pantagruel, hat Afrika von jeher immer die neuesten Mißgeburten erzeugt. Aber, sprach Pantagruel, da ihr uns nun erläutert habt, wie Papling aus Kardinling, Kardinling aus Bischling, Bischling aus Priesterling, und Priesterling aus Pfäffling wird, möcht ich wohl wissen, woher euch diese Pfäffling kommen. — Die Eltern ziehen den Kindern kurz und gut ein Hemd übers Kleid an, scheeren ihnen, ich weiß nicht wieviel, Haar vom Scheitel und machen sie unter Abbetung gewisser apotropäischer Sühnsprüchlein (wie die Isis-Priester in Aegypten mit leinenen Mänteln und Haarabschneidung kreiret wurden) vor aller Welt und aller Augen, handgreiflich, sichtlich, ohne Blessur noch Schaden mittels pythagorischer Seelenwanderung zu Vögeln, wie ihr hie vor euch seht. Doch lieben Freund', ich weiß nicht wie es kommen mag, noch was dahinter steckt, daß man von keinem dieser Weiblein, sei es nun Pfäffin, Münchin oder Aebtin, jemals ein fröhligs Lobliedlein oder ein Charisterium hört, wie nach der Lehr des Zoroaster dem Oromasis gesungen wurden; sondern nichts als Kataraten und Skythropäen, wie man sie dem arimanischen Dämon darbracht; und Jung und Alt in einem fort sie ihre Freund und Eltern verfluchen, die sie in Vögel verwandelt haben. — Am dritten Tag, der ebenso mit Schmäusen und Banketten verstrich wie die zween vorigen, begehrt' Pantagruel inständiglich den Papling zu sehen; Aedituus meint' aber, daß er sich so leicht nicht sehen ließ. Wie so? Wie so? frug Pantagruel, trägt er etwann den Helm des Pluto auf dem Kopf oder Gyges' Ring an den Klauen oder ein Chamäleon auf der Brust, daß ihn die Welt nicht schauen kann? — Mit nichten, sprach Aedituus, er ist nur von Natur ein wenig schwer zu sehen: ich werd' indessen dafür sorgen, daß ihr wo möglich ihn zu sehen kriegt. Mit diesen Worten ging er weg und ließ uns weiter knuspern. Kam nach einer Viertelstund' zurück, anzeigend, Papling wär itzt sichtbar, und führt uns dann ganz still und bucklings grad' auf den Vogelbauer los, worin er in Gesellschaft zweier kleiner Kardinling und sechs schmeerbäuchiger Bischling kauzt'. Panurg betrachtet' sich seine Gestalt, Geberden, Mienen sehr aufmerksam, dann schrie er laut: Der Henker hol' das Beest! er sieht aus wie ein Wiedhopf. — Um Gotteswillen, redet leise! sprach der Aedituus; er hat Ohren! — Nun, hat die nicht auch ein Wiedhopf? sprach Panurg. — Wo er euch nur ein einzig mal so blasphemiren und lästern hört, seid ihr verloren, lieben Leut. — Da wär's doch besser, sprach Bruder Jahn, wir tränken und bankettirten weiter."

Bei der Gelegenheit, wo seine Helden ins Land der Philosophen gelangen und daselbst zu Abstraktoren ernannt werden, kommt er wieder auf die Gelehrten zurück

und pfeffert den scholastischen Unsinn derselben mit seinen Sarkasmen. Wir erfahren da sonderbare Beschäftigungen der Hochgelahrten.

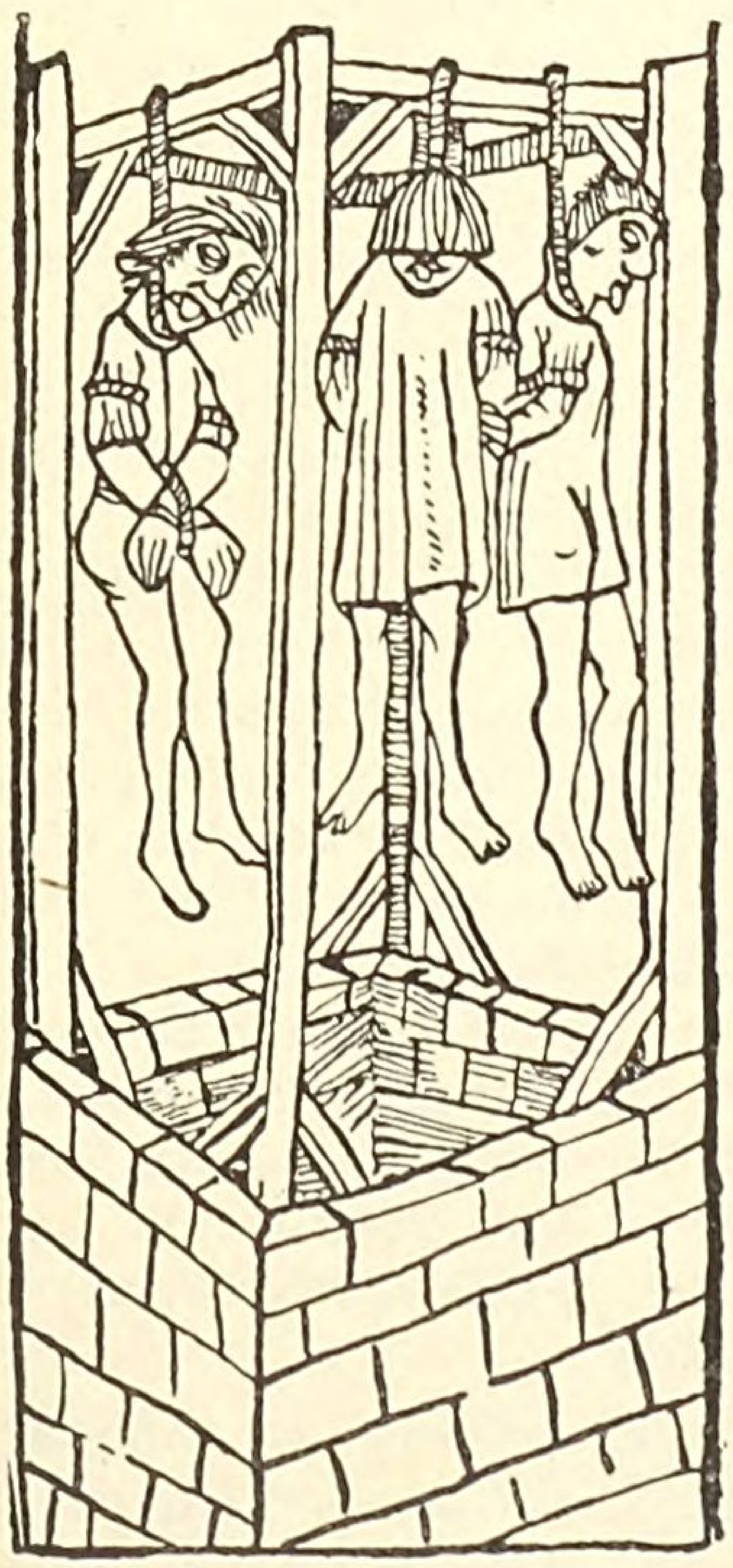
„Ich sah — erzählt Panurg — ein ganzes Rudel davon in wenig Stunden die Mohren bleichen. Andere pflügten mit drei Joch Füchsen den Ufersand und verloren ihr Saatkorn nicht. Andere wuschen die Ziegel auf den Dächern und trieben die Farb' heraus. Andere zogen Wasser aus Pumex oder Bimsstein, wie ihr's nennt, indem sie ihn eine gute Weil' in einem marmornen Mörsel stießen und seine Substanz veränderten. Andere schoren die Esel und erzielten gute Woll' damit. Andere lasen Trauben von Dornen und Feigen von Disteln. Andere molken die Ziegenböck' und fingens in ein Haarsieb auf, zu gutem Ersprieß der Hauswirtschaft. Andere wuschen Eselsköpf und hatten die Seif' umsonst dabei. Andere pirschten den Wind mit Netzen. Einen jungen Spodizator sah ich, der einem toten Esel künstliche Winde entlockte und die Elle davon zu fünf Sol verkaufte. Andere machten große Dinge aus nichts und wieder die größten Dinge zu nichts. Andere maßen auf langen Tennen bis auf ein Haar die Flöhsprüng' aus und beteuerten mir, daß dies Geschäft zum Regiment der Königreiche, Kriegführung und Verwaltung freier Staaten mehr als nötig sei." Endlich ist noch zu erwähnen die allerliebste Episode, in welcher der Philosoph Epistemon, dem in der Schlacht der Kopf abgehauen worden war, der aber dadurch, daß ihm Panurg den Kopf an den Rumpf nähte, wieder lebendig gemacht wurde, erzählt, was er während seines kurzen Todes in der Hölle gesehen. Er hatte dort merkwürdige Menschen angetroffen und seltsame Rollenwechsel beobachtet. Alexander der Große war zum Schuhflicker geworden; Fabius der Zauderer mußte Paternoster an einander reihen; Artus und die Ritter der Tafelrunde waren Matrosen auf den Höllenflüssen; Nero war ein Possenreißer und Bänkelsänger; Gottfried von Bouillon ein Rosenkranzmacher und Heiligenbildchenkrämer; Papst Julius II Pastetenverkäufer; die vier Haimonskinder waren Marktschreier; Diogenes war in Purpur gekleidet und trug ein Scepter in der Hand, womit er Alexander den Großen durchprügelte, weil ihm dieser seine Schuhe nicht recht geflickt hatte; Epiktet war herausstaffiert wie ein französischer Modeherr und tanzte in einer Sommerlaube mit hübschen Damen; Kyros bat ihn um einen Pfennig, um sich einige Zwiebeln zum Abendessen zu kaufen; Epiktet warf ihm einen Thaler zu mit den Worten: Schurke, sei ein ehrlicher Mann! aber nachts bestahlen ihn Alexander, Darius und andere Exkönige.

Ich habe bei Rabelais länger verweilt, als den Raumbedingungen des vorliegenden Buches eigentlich angemessen ist. Es geschah also, weil dieser wahrhaft freie Mensch und treffliche Autor weit mehr berühmt als bekannt und gelesen ist und deshalb keine Gelegenheit versäumt werden darf, auf ihn aufmerksam zu machen. Die beste Kritik seiner Werke giebt Rabelais selbst, indem er auf dieselben folgendes Gleichnis anwendet: „Silenen waren vordem kleine Büchslein, wie wir sie heut in den Läden der Apotheker sehen: von außen bemalet mit allerlei lustigen, schnakischen Bildern, als sind Harpyen, Satyrn, gezäumte Gänslein, gehörnte Hasen, gesattelte Enten, fliegende Böck, Hirsche, die an der Deichsel ziehen, und andere derlei Schildereien mehr, zur Kurzweil konterfeiet, um einen Menschen lachen zu machen: wie denn des guten Bakchus Lehrmeister Silenus auch beschaffen war; hingegen im Innersten derselben verwahrt man die feinsten Spezereien, als Balsam, Bisam, grauen Ambra, Zibeth, Amonium, Edelstein' und andere auserlesene Ding." [90])

Die Anfänge der französischen Nationallitteratur.

In dem Maße, in welchem sich die verschiedenen Gebiete Frankreichs allmählich zu der Einheit einer starken und kompakten Monarchie zusammenschlossen, verschmolzen

sich auch nach und nach die provençalische und die normännische Poesie zu einer französischen; jedoch so, daß der Norden auf die Ausbildung der Nationalsprache einen weitaus vorherrschenden Einfluß errang und behielt. Die Sprache von Oil bewältigte die weniger kräftige Sprache von Oc, und der ritterliche Geist der Provence erlag dem monarchischen von Nordfrankreich, der sich besonders durch die Dynastie der Valois, der zweiten Linie des Mannsstammes der Capetinger, immer ausschließlicher geltend zu machen begann. Unter dem Einflusse dieses Geistes wurde die ritterliche Poesie Frankreichs zur Hofpoesie. Bevor wir jedoch von dieser und ihren Trägern sprechen, werfen wir noch einen flüchtigen Blick rückwärts auf einige frühere Poeten, welche von den Franzosen gewöhnlich an die Spitze der französischen Nationallitteratur im engeren Sinne gestellt werden. Es sind: Thibaut, König von Navarra und Graf von Champagne (1201 bis 1253), ein Dichter frivoler Liebeslieder und sehr frommer Hymnen; die normannische Edeldame Marie de France (zu Anfang des 13. Jahrhunderts), eine berühmte Dichterin, deren Fabelwerk Le Dit d'Ysopet zu den geschätztesten Erzeugnissen der altfranzösischen Litteratur gehört;[91]) ferner Charles, Herzog von Orléans (1391 bis 1464), welcher die Liederklänge der provençalischen Troubadours zu erneuern suchte; Alain Chartier (geb. 1386), François Villon (geb. 1431), von dem Boileau in seiner Art poétique, welche für die Franzosen so lange eine dogmatische Autorität war, rühmt:



Vignette aus Villons Ballade des Pendus. Villon schrieb diese Ballade, nachdem er wegen Diebstahls zum Tod verurteilt war, doch wurde er später begnadigt. — Nach Pagès, Poètes français.

„Villon sut le premier, dans ces siècles grossiers,
Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers“;

Martial de Paris (geb. 1440), Oktavien de Saint-Gelais (geb. 1465).

Hier wäre nun auch und zwar nicht in letzter, sondern in erster Reihe die Dichterin Clotilde de Surville oder de Vallon-Chalys (1405—1495) zu nennen, deren (angebliche) Gedichte durch Vanderbourg im Jahre 1803 veröffentlicht wurden, falls diese Dichterin mehr wäre als eine allerdings äußerst geschickt in Scene gesetzte litterarische Mystifikation. Die von Raynouard und Villemain beigebrachten Beweise gestatten keinen Zweifel mehr, daß die Clotildeschen Gedichte unecht und untergeschoben sind und die Dichterin Clotilde selber eine Dichtung ist. Verfasser dieser Gedichte ist wahrscheinlich ein Marquis de Surville gewesen. Jedenfalls war der Verfasser ein Mann von poetischem Talent und verstand es überdies meisterlich, die mittelalterlichen Formen nachzuahmen.[92])

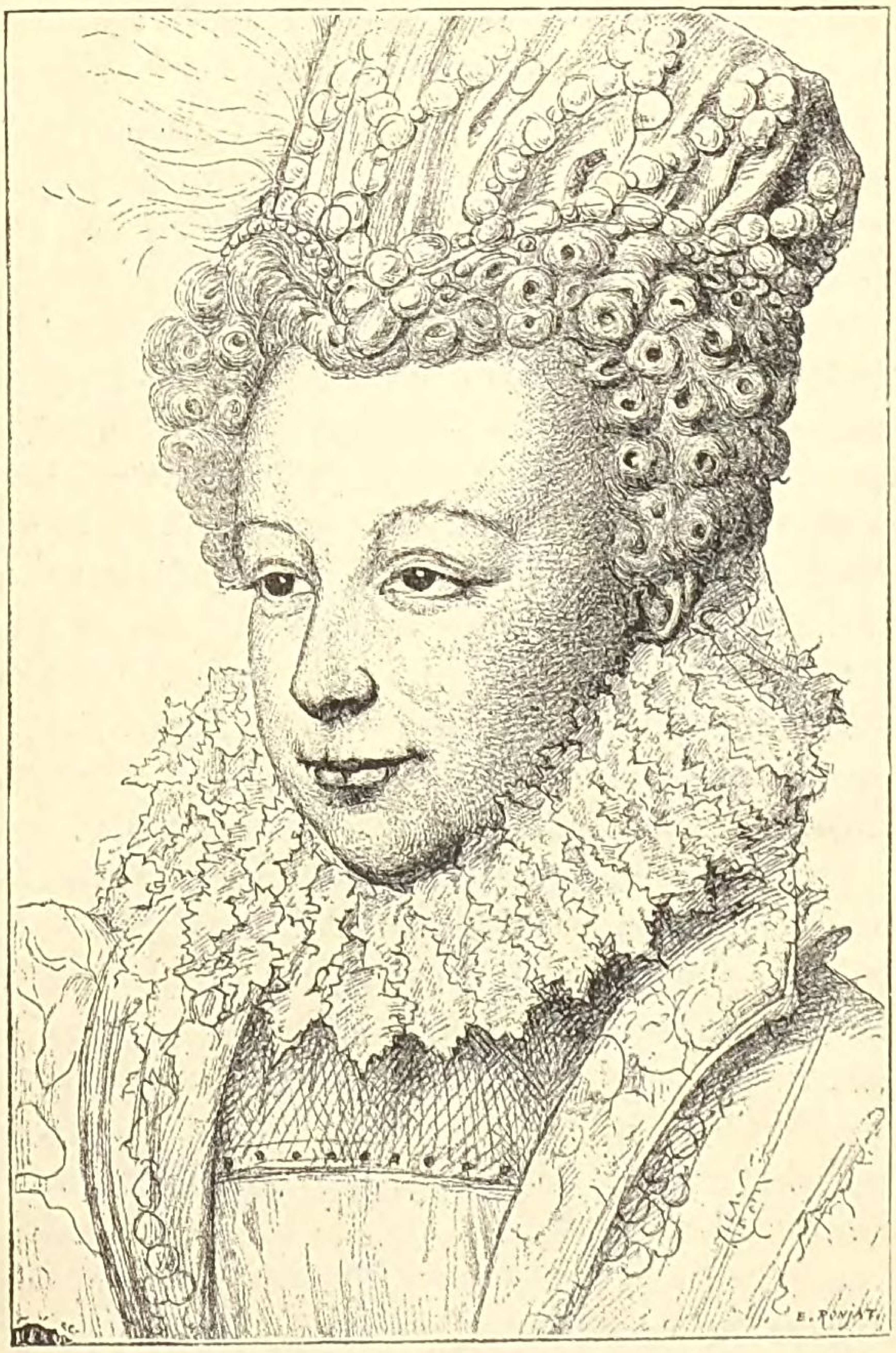
In den Versuchen der zuletzt genannten Dichter machen sich schon die Anfänge der frostigen Künstelei bemerkbar, in welche von jetzt an die Poeten das Wesen der Dichtkunst setzten. Nur der Volksgesang konnte sich von dieser Künstelei fernhalten,

und darum steht auch der Volksdichter Olivier Basselin (um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts), der zu Val de Vire in der Normandie lebte und dessen Chansons man deshalb Vaux de Vire nannte, woraus später Vaudeville geworden, noch jetzt in Frankreich mit Recht in geehrtem Andenken, wie nicht minder der minneliederliche König Heinrich IV., der in seinen Liebesliedchen den nationalen Chansonton allerliebst getroffen hat und dessen reizendes Lied Charmante Gabrielle! unverdränglich im Munde der Nation lebt. Die spätere Kritik — Gasté, Les vaux de Vire de Jean le Houx, 1875 — hat freilich dem Walkmüller Basselin die Urheberschaft der meisten von seinen Liedern abstreiten und dieselbe einem im Jahre 1616 in Vire gestorbenen Advokaten, Jean le Houx, zuteilen wollen.

Unter Franz I., der zuerst das souveräne Königtum in sich darstellte und so recht auf der Grenzscheide der romantischen und der modernen Zeit steht, erscheint die französische Litteratur bereits entschieden als eine mit ihrem Lose zufriedene Magd des Hofes. Seltsam aber ist es, daß unter eben diesem „ritterlichen“ König, der fortwährend mit der Romantik liebäugelte, die Nachahmung der antiken Poesie zuerst mit Bestimmtheit in Frankreich sich geltend machte. Es lag dieser Erscheinung allerdings einesteils das damals wieder erwachte Studium des klassischen Altertums, die Wiedergeburt der Wissenschaften und Künste zu Grunde, wodurch das ganze Zeitalter als das der Renaissance bezeichnet wurde; allein, wenn man bedenkt, daß Frankreich recht eigentlich das Zentrum der Romantik und der romantischen Poesie gewesen, so wird man, um das fast plötzliche und jedenfalls gewaltsame Abgehen von den Überlieferungen derselben erklären zu können, anderenteils berechtigt sein, politischen Motiven keine geringe Wirksamkeit hinsichtlich der Umwandelung des litterarischen Bewußtseins beizumessen. Es mußte, nachdem Ludwig XI. die Macht der großen Vasallen gebrochen und für die Einheit Frankreichs und das monarchische Prinzip unendlich viel gethan hatte, Franz dem Ersten sehr daran liegen, den Traditionen der Seigneurie die Nahrung der öffentlichen Meinung zu entziehen, und deshalb that er den romantischen Formen, in denen er sich persönlich gefiel, zum Trotz alles, um die geistige Thätigkeit der Nation auf Bahnen zu lenken, welche den Erinnerungen der romantischen Periode ferne lagen. Daher die eifrige Begünstigung, welche er und sein Hof den klassischen Studien zuteil werden ließ, daher die Bemühungen, die moderne Bildungsgeschichte Frankreichs an das römische Altertum und nicht an das feudale Mittelalter anzuknüpfen. Diese Bemühungen trugen denn auch rasch ihre Früchte; sie drückten einerseits der französischen Poesie, die man gewaltsam nach den Mustern des Altertums modelte, ohne dem Geiste dieser Muster irgend eine Einräumung zu machen, den Charakter der Nachahmung auf und begründeten andererseits, indem sie die Bildung von allen nationalen Erinnerungen losrissen und dieselbe gerade dadurch zu einer exklusiven Sache, zu einem Eigentum der Bevorrechteten machten, auch in geistiger Beziehung die schroffe Zerspaltung der Nation in privilegierte und geknechtete Stände.

An dem Hofe Franz' des Ersten wie seiner Nachfolger wurde die Poesie als eine Erweiterung und Verfeinerung des geselligen Vergnügens angesehen. In diesem Sinne faßte sie die witzige Marguerite de Valois (1492—1549), Schwester Franz' I., auf, welche nach Boccaccios Muster hundert leichtfertige, aber hübsch erzählte Novellen schrieb (Heptaméron). Dieses Novellenbuch ist in mehrfacher Beziehung merkwürdig; erstens als eines der frühesten Zeugnisse geistreicher, „pikanter“ französischer Prosa, zweitens

als ein Beweis der nicht ungewöhnlichen Begabung seiner Verfasserin und drittens als ein Denkmal der Anschauung und Sprechweise, welche in den vornehmen Kreisen der Renaissance „guter Ton" waren. Das Heptaméron, welches unvollendet geblieben, war unter dem Titel Contes de la reine de Navarre in der zeitgenössischen Gesellschaft sehr beliebt und widerspiegelte die Stimmung und Lebensführung derselben vortrefflich. Man errät den vorwiegenden Inhalt des Buches schon aus der Versicherung der Prinzessin, „y avoir assemblé tous les tours d'adresse joués par les femmes à leurs amans et à leurs maris." Es ist eben daran zu erinnern, daß die Menschen der Renaissance sehr lebenslustig und ausgelassen waren und durchaus kein Feigenblatt vor den Mund nahmen. In ihren älteren Tagen wurde übrigens Dame Marguerite sehr fromm und schrieb statt schlüpfrigen Novellen langstielige Oraisons. Im übrigen war sie eine große Gönnerin des leichtlebigen Clément Marot (1495 bis 1544), der die Reihe der französischen Hofdichter eröffnete und sich im Liede, sogar im geistlichen (Übersetzung der Psalmen), in der Erzählung, Epistel und Elegie versuchte, wesentlich aber Epigrammatiker war. Unabhängig von der Hofdichterei erhielt sich eine Zeit lang das Volksdrama, welches sich, aus der katholischen Liturgie und den wahrscheinlich aus den römischen Saturnalien herzuleitenden Aufzügen der „Narrenfeste" hervorgegangen, zu Mysterien (Mystères, Darstellungen aus der biblischen Geschichte), Moralitäten (Moralités, allegorische Stücke), Farcen (Farces, komische Scenen aus dem Volksleben, meist sehr derb) und Sottisen (Sotties oder Sottises, Possen mit satirischer Tendenz) gestaltete und vom Ende des 14. Jahrhunderts an in Frankreich einer großen Beliebtheit sich erfreute, jedoch nicht imstande war, gegenüber den vom Hof ausgehenden gelehrten Theorien, gegenüber der mißverstandenen Auffassung und Nachahmung des klassischen Altertums seinen volkstümlichen Entwicke-



Marguerite de Valois, Königin von Navarra.
Nach einem Rötelporträt in der Pariser Nationalbibliothek.

lungsgang zu verfolgen, und daher binnen kurzem ebenfalls der Diktatur der höfischen Gelehrsamkeit erlag.

Das geistliche Schauspiel anlangend, ist es nicht ohne Interesse, zu beobachten, daß wie in Spanien so auch in Deutschland die Mysterien eine Haltung bewahrten, welche den von ihnen dargestellten religiösen Gegenständen angemessen war, wogegen die italienischen und französischen Mysterien sehr häufig in einen obscönen, ja mitunter geradezu blasphemischen Ton verfielen. In Italien mußte Papst Innocenz III. schon im Jahre 1210 die Beteiligung der Geistlichen an den ausgearteten Mysterienspielen, sowie die Aufführung derselben in den Kirchen untersagen. Auch in unseren deutschen Mysterien geht es nicht ohne mittelalterliche Naivitäten und Plumpheiten ab, doch ist meines Wissens noch keines aufgefunden worden, welches auch nur entfernt so freche Situationen und Auslassungen enthielte, wie manche französischen sie enthalten. In einem von diesen hilft die Jungfrau Maria einer von ihrem Beichtvater schwangeren Äbtissin aus der Patsche und beraubt dann ein vorwitziges Weibsbild der Hände, womit es sich überzeugen wollte, ob die Muttergottes wirklich eine Jungfer sei. In einem andern französischen Mysterium wird die heilige Barbara an den Beinen aufgehangen und bleibt zum Ergötzen des Publikums eine gute Weile in dieser anstößigen Lage. In einem dritten schläft Gottvater droben im Himmel auf seinem Throne, während drunten auf der Erde Gott der Sohn am Kreuze stirbt. Ein Engel weckt den Schlafenden mit den Worten: Père éternel, vous avez tort et devriez avoir vergogne. Votre fils bien aimé est mort et vous dormez comme un ivrogne. Gottvater: Il est mort? Engel: D'homme de bien. Gottvater: Diable m'emporte, qui en savais rien.[93])



François de Malherbe.
Nach einem gleichzeitigen Stich.

Aus dem Kreise der höfischen Gelehrsamkeit ging um die Mitte des 16. Jahrhunderts jene Dichterschule hervor, welche, von Pierre Ronsard (1525—1585) gestiftet und Joachim du Bellay (1524—1560), Jean-Antoine de Baif (geb. 1532), Pontus de Thiard, Remy Belleau, Jean Daurat und Etienne Jodelle (1532—1573) als Mitglieder zählend, in selbstgefälligem Stolze sich das „französische Siebengestirn" (la Pléïade française) nannte, jedoch über die ledernste Nachahmung der Alten und die gäng und gäbe Hofschmeichelei nicht hinauskam. Diese Leute äfften in ihrer Impotenz die Alten und die die Alten nachahmenden Ausländer mit einer wahren Wut nach. Ronsard eröffnete mit seiner Franciade (La Franciade) die Reihe jener epischen Pfuscherwerke, welche, selbst Voltaires Henriade nicht ausgenommen, eine so gähnende Langeweile ausdünsten. Seine Zeitgenossen nannten ihn den Prince des poètes français. Er suchte nicht nur der französische Homer, sondern zugleich auch der französische Petrarca zu werden. Seine Liebes-

gedichte (Les Amours) sind nun allerdings in die petrarcische Sonettform geschnallt, aber sonst ist wenig Petrarcisches daran. Seine Oden sind voll des elendesten Bombastes, und seine ganze Abgeschmacktheit hat der Dichter in der Défloration de Lède betitelten dokumentiert. Jodelle machte in seinem verkehrt angewandten Eifer, ein französisches Kunstdrama zu gründen, zuerst die drei berüchtigten aristotelischen Einheiten zum Grundgesetze desselben. Seine Kleopatra, welche 1552 zum erstenmal zu Paris aufgeführt wurde, ist gleichsam die Ahnfrau einer pseudoantiken Tragik, deren Dienst sich später die größten Talente widmeten und deren Figuren, mit nur wenigen Ausnahmen, trotzdem keine lebenswahren, realpoetischen Gestalten, sondern bloße Marionetten sind.

Mehr Geist und Geschick, als Ronsard und seine Genossen in der Nachahmung antiker Poesie bewiesen hatten, entfaltete im gleichen Streben eine zweite Dichterschule, deren Chorführer François de Malherbe (1555—1628) war. Dieser drückte zuerst der französischen Lyrik den Stempel korrekter Verständigkeit und nüchterner Eleganz auf, welchen sie bis in die neuere Zeit herab behalten hat. Mit und durch Malherbe trat der Alexandriner, der zwar eines der ältesten Versmaße der romanischen Völker gewesen war, aber erst jetzt streng geregelt wurde, als vorherrschende Versform der französischen Dichtkunst auf, welche Versform, für Erzählung und Drama unumgängliches Gesetz, die Versmaße der mittelalterlich-romantischen Zeit ziemlich rasch verschwinden machte.

„Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence:
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et réduisit la Muse aux règles du devoir.“

(Boileau, L'art poétique, chant I.)

Malherbes Talent und Verdienst war ein durchaus bloß formales; denn seine Dichterei ist ebenso phantasielos als gedankenarm, und wenn französische Kritiker von ihm den Anfang der wahren französischen Poesie datieren, so ist dies dahin zu verstehen, daß er es war, der — nach dem Vorgange von Jean Bertaut und Philippe Desportes — die Einheit der antiken Bildungselemente mit dem Geist der französischen Sprache in einer Weise feststellte, die von jetzt an als Norm galt. Ein Dichter von weit größerer Kraft als die Nachahmer und Nachfolger Malherbes, unter denen etwa Theophile Viaud (1590—1626), François Maynard (1582—1646), Honorat de Bueil Chevalier de Racan († 1670), Claude de l'Etoile, Jean François Sarazin († 1654) und Marc-Antoine Gérard de Saint-Amand namhaft zu machen sind, war Mathurin Regnier (1573—1613), der, wie Malherbe der französischen Lyrik, so seinerseits der französischen Satire ihre bleibende Kunstform gab, nachdem die große Wirkung dieser Dichtungsart auf den französischen Volksgeist, durch den durchschlagenden Erfolg der 1593 erschienenen Satyre Ménippée erwiesen worden. Diese berühmte Hervorbringung der „politischen“ Poesie, welche Heinrich dem Vierten sehr zu gut kam und der Partei der Ligue, den Spaniern, den Guisen und ihrem Anhang zu großem Schaden gereichte, war das gemeinsame Werk einer Anzahl befreundeter und patriotischer Franzosen (Pierre Leroy, Nikolas Rapin, Jacques Gillot, Pithou und Passerat), welche, der Drangsale des Bürgerkrieges überdrüssig, in Anlehnung an Rabelais die jesuitisch-spanischen Widersacher Heinrichs von

Navarra satirisch zeichneten und verspotteten, und zwar mit einer Kühnheit und Drastik, welche die des Verfassers von Gargantua und Pantagruel noch überboten. Was Regniers sechzehn Satiren angeht, so zeigen sie durchgehends scharfe Beobachtungsgabe und schlagenden Witz. Es war etwas, viel sogar, vom echten Strafdichter in ihm. Seine Form ist so wenig geschleckt und geleckt, daß sie ihm von seiten des Pedanten Boileau (L'art poétique, chant II) einen höhnischen Seitenhieb eintrug; seine Muster waren die römischen Satiriker.

Ging nun die Satire darauf aus, die sittliche Verderbtheit des Zeitalters bloßzulegen, so bemühte sich eine andere poetische Gattung desselben, die Schäferdichtung, gerade umgekehrt, dieselbe mit einem süßen Marzipankleister zu übertünchen. Das pastorale Element hatte, wie wir gesehen, schon in den Gedichten der Troubadours eine Rolle gespielt und war auch in der Ronsardschen und Malherbeschen Schule wiedergekehrt. Vorbild wurde besonders die Idyllik des Vergil, unter dessen Nachahmern sich Jean Renaud de Segrais († 1624) hervorthat. Einen gemischteren Charakter erhielt die Hirtenpoesie durch Honoré d'Urfé (1568 bis 1625), dessen berühmter Schäferroman Asträa (Astrée), zunächst durch den Einfluß der Diana des Montemayor (s. u. bei Spanien) hervorgerufen, ein wunderliches Gemengsel antiker Eklogendichtung, dunkler Reminiscenzen der Romantik und verworrener Anklänge an die gallische Vorzeit bildet. Der Held des Romans, Céladon, ist zu einem Gattungsnamen für schmachtende Liebhaber geworden. Das Buch, in welchem endlose Verwickelungen zwischen verschiedenen Liebespaaren, Schäfern (d. h. Hofleuten, die damastene Schäferkittel angezogen hatten), Schäferinnen (d. h. maskierten Salondamen), Fürsten, Nymphen, Druiden, Zauberern u. s. f. mit vieler Kunst durchgeführt sind, ist trotz der stellenweise unleugbaren Anmut der Darstellung herzlich langweilig, und wir können uns nur mit Mühe in eine Zeit hineinversetzen, in welcher dieses sentimentale Geschnörkel, diese sophistischen Subtilitäten, kurz diese lackierte Unnatur als eine Rückkehr aus der sozialen Überfeinerung zu der Natur gepriesen und mit Gunst überhäuft wurde.



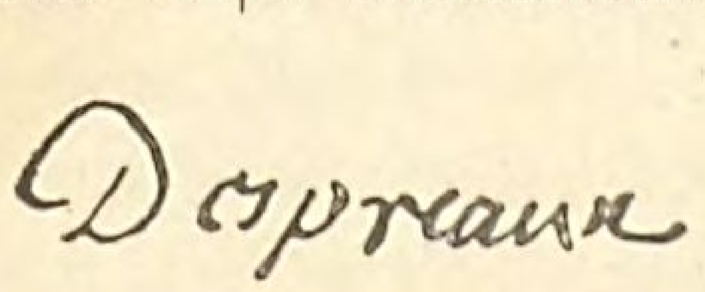
J. B. Bossuet. Nach einem Stiche.

Die französische Klassik.

Was das Zeitalter Franz' I. vorbereitet hatte, ging in dem Zeitalter Ludwigs XIV. in Erfüllung: die Bourbons vollendeten das Werk der Valois. Aus dem Feudalstaat war das souveräne Königtum, aus diesem die raffinierte Despotie geworden, welche ihr schnödes Prinzip in dem berüchtigten Worte des vierzehnten Ludwigs: „L'état c'est moi!" aussprach — ein Prinzip, welchem ja auch der berühmte und beredsame Vorkämpfer

römisch-katholischer Orthodoxie, J. B. Bossuet (1627—1704) seinen Segen gab, derselbe Bischof von Meaux, welcher in seinem Discours sur l'histoire universelle den Versuch gemacht hat, die Weltgeschichte im theokratisch-absolut-despotischen Sinne zu konstruieren. Die nationalen Erinnerungen waren verwischt, die Volkskraft gebrochen oder entnervt; ein stehendes Heer, Polizeibrutalität und das unter dem Titel „Finanzwirtschaft" organisierte Aussaugesystem gaben die Regierungsmittel dieses Königtums ab, welches mit wahnwitzigem Eifer den Schlund aushöhlte, in den es zu Ausgang des 18. Jahrhunderts versinken sollte. Das französische Volk lebte nie in größerer Erniedrigung als damals, wo der Hofglanz des „großen" Ludwig Europa überstrahlte, und niemals hat sich die Poesie mehr entwürdigt, als durch die Schmeicheleien, welche sie diesem scham- und ehrlosen Despoten und seinem Urenkel, dem Schandbuben Ludwig XV., darbrachte. Die Scheidung zwischen Nation und Litteratur hatte sich in ihrer ganzen Schroffheit vollbracht; letztere gestaltete sich ganz und gar zu einer exotischen, schief auf das klassische Altertum gepfropften Treibhauspflanze, gedüngt mit dem Sündenschlamm des Hofes. Die Dichter schrieben nicht für ihr Volk, sondern für die Zirkel von Versailles, und Ludwig XIV. war nicht allein ihr Mäcen, sondern geradezu ihr Apoll, der Lorbeerkränze und Pensionen austeilte und dafür in allen Tonarten des Servilismus angeschmeichelt wurde. Die Poesie ward völlig zur Verstandessache, ihre Nüchternheit und Kahlheit wurden fälschlich für die edle Simplizität der Griechen gehalten; man widmete den geistlos aufgefaßten Kunstregeln der Alten, z. B. des Horaz, eine sklavische Folgsamkeit und abstrahierte aus ihnen eine Theorie, deren praktische Folgen gerade so abgeschmackt und absurd waren, wie die Erscheinung Ludwigs XIV., der mit einer Allongeperücke und in Schuhen mit roten Absätzen öffentlich als Musengott auftrat und Ballet tanzte. „Korrektheit" und Glätte wurden vor allem gefordert, die ganze Litteratur ward formell und konventionell, der Hof war der Parnaß, und die von dem Kardinal Richelieu, der bekanntlich die Eitelkeit hatte, auch für einen Dichter gelten zu wollen, und unter vielen anderen Verseleien das jämmerliche Trauerspiel Mirame stümperte, im Jahre 1635 gestiftete französische Akademie (Académie française) dekretierte Unsterblichkeit oder Verdammnis. Von dieser Akademie, deren Verdienste um die grammatikalische und stilistische Ausbildung und Gesetzgebung der französischen Sprache übrigens achtungswert sind, wurde jene Gelehrsamkeit gehegt und gepflegt, welche sich der französischen Litteratur als Basis unterbreitete und die ängstliche Nachahmung antiker Formen, die minutiöse Beobachtung der aus denselben abstrahierten Geschmacksregeln als die conditio sine qua non dichterischer Geltung und „klassischen" Dichtens festsetzte.

Die Klassik der Franzosen ist demnach ganz ein Produkt der Gelehrsamkeit, wie die Litteratur der alexandrinischen Griechen; daher — bei aller Achtung vor den vielen und großen Talenten, die sie aufzuweisen hat, muß es gesagt werden — ihre Vernachlässigung und Mißachtung der Natur, ihre Gemachtheit, ihr gefrorenes Pathos, ihre bloß rhetorische Begeisterung, welche die hölzernen Dämme der Konvenienz nie oder doch nur höchst selten zu überfluten kräftig und kühn genug ist. Als vollständiger Ausdruck dieser konventionellen Geschmacksrichtung steht in Theorie und Praxis Nikolas Boileau Despréaux (1636—1711) da, der es sich sehr angelegen sein ließ, der Horaz der Franzosen zu werden. Er ahmte diesen Römer in seinen Satiren und Episteln mit Geschick nach, und seine ebenfalls nach horazischem Muster



Unterschrift Boileaus.

gefertigte Art poétique ist recht eigentlich der Kodex der französischen Klassik, welcher lange Zeit in Frankreich sowohl als im Ausland als unfehlbarer Kanon des Geschmacks angesehen wurde. Man hieß den Mann auch geradezu den Gesetzgeber des Geschmacks (législateur du goût), und seine Werke, besonders sein komisches Heldengedicht Das Chorpult (Le lutrin), stehen trotz ihrer Phantasiearmut bei seinen Landsleuten noch jetzt in Ansehen. Reinlicher und abgezirkelter als dieser pedantische Versedrechsler hat aber auch niemand den Geist der französischen „Klassik“ zur Anschauung gebracht.



Pierre Corneille.
Nach einem Stich aus der Ausgabe seiner Werke vom Jahre 1698.

Dieser Geist nun schuf sich sein wirksamstes und großartigstes Organ im Drama, welches auf dem abstrakt aufgefaßten aristotelischen Prinzip der drei Einheiten (der Handlung, des Ortes und der Zeit) beruhte („Nous voulons qu'avec art l'action se ménage: Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.“ Boileau, L'art poét., chant. III.), seine tragischen Stoffe mit Vorliebe aus der griechischen, römischen und orientalischen (insbesondere der türkischen) Geschichte holte, weil nur hier die rechte tragische Würde unmittelbar zu finden wäre, was, wenigstens bezüglich der zuletzt genannten Quelle, sehr sonderbar erscheint, und in Corneille, Racine und Voltaire ein klassisches Triumvirat der Tragödie aufstellte, welchem von Jodelle abwärts noch Robert Garnier, La Peyrouse und Mayret den Weg gebahnt hatten. Pierre Corneille, von den dankbaren Franzosen Le grand Corneille genannt und von seinem Bruder Thomas Corneille, der ebenfalls Dramen dichtete, wohl zu unterscheiden, wurde geboren am 6. Juli 1606 zu Rouen und starb am 1. Oktober 1684. Er begann seine dramatische Laufbahn mit ganz gewöhnlichen Komödien, debütierte dann als Tragiker mit

einem dem Seneca nachgeahmten Stücke (Médée) und errang sich erst durch sein Trauerspiel Cid (Le Cid 1636) größere Geltung. Der Akademie war dieses Stück indessen nicht „klassisch" genug; denn es enthielt viel zu viele romantische Anklänge, was sich leicht daraus erklärt, daß es, wie wir jetzt mit Bestimmtheit wissen, eigentlich nur ein an dem berühmten spanischen Drama Las mocedades del Cid von Guillen de Castro ungeschickt begangenes Plagiat ist. Die gründliche Analyse, welcher Schack (Gesch. d. dram. Kunst u. Litt. in Spanien II, 430—442) das spanische und das französische Stück unterworfen hat, gestattet hierüber keinen Zweifel mehr. Diese Analyse rechtfertigt den oben gebrauchten Ausdruck „ungeschickt begangenes Plagiat" vollkommen; denn sie zeigt, daß Corneille gerade die schönsten Züge des spanischen Originals in seiner Arbeit absichtlich oder unabsichtlich übersehen hat.

Das französische Publikum war inzwischen damals noch nicht so ganz von der verschrobenen „Klassik" eingenommen, als daß es den Cid der Akademie zum Trotz nicht mit Enthusiasmus aufgenommen hätte, um von diesem Stücke den Beginn der Litteraturperiode Ludwigs XIV. zu datieren. Corneille selbst verließ aber leider den im Cid eingeschlagenen Weg, auf welchem es ihm vielleicht gelungen wäre, den Geist edlerer Romantik mit der Klarheit und dem Maß antiker Formen zu verschmelzen, und huldigte in seinen folgenden Stücken — Horace — Cinna — Polyeucte — La mort de Pompée — Rodogune — Théodore — Héraclius —, welche allerdings den Wert der Originalität vor dem Cid voraushaben, vollständig dem pseudoantiken Regelzwang. Etwas freier bewegte er sich in seinen Lustspielen, die übrigens den spanischen Intriguenstücken nachgeahmt sind und von denen Der Lügner (Le menteur) am höchsten gestellt wird, während der französischen Kritik Horace, Cinna, Polyeucte und Rodogune für tragische Meisterwerke gelten. Corneilles spätere Werke, wie Ödipus, Sertorius, Otho, Agesilaus, Attila, Berenice, Pulcheria u. a. stellen die Geduld des Lesers auf eine harte Probe, und Schlegel nennt sie mit Recht Abhandlungen in geschraubter Gesprächsform über die Staatsräson in diesem oder jenem schwierigen Fall.[94])

Über den dramatischen Geist und Stil des Corneille scheint in Kürze mir niemand treffender und gerechter geurteilt zu haben, als der Franzose Victorin Fabre, wenn er sagt: „Lebhafte und kühne Entgegnungen, gedrängten, feurigen und blitzschnellen Dialog, rhetorische Entwickelungen, die natürlich und kräftig, imposant und pathetisch zugleich sind, Schwung des Gedankens, Wärme des Gefühls, Energie der Wendungen, echt leidenschaftliche Motive, verbunden mit den Vernunftschlüssen einer tapfern Dialektik, mit den Äußerungen einer starken und tiefbewegten Seele und mit Zügen bewunderungswürdiger Erhabenheit: dies alles findet man in Corneilles Dramen vereint; allein man findet darin häufig auch eine unglückliche Affektion der Dialektik, Räsonnement statt der Empfindung und, was das Schlimmste, ein unnatürliches Räsonnement, das in schulmäßige Spitzfindigkeiten ausläuft; ferner komische Naivitäten, vermischt mit den edlen Tönen der ernsten Tragik, endlich hohle Deklamation, verschrobene Größe, Ziererei und falsche Geistreichigkeit." Die Schwächen und Fehler Corneilles im einzelnen hat bekanntlich kein Kritiker so scharf zergliedert wie unser Lessing, der dem kanonischen Ansehen dieses Dichters in Deutschland den Todesstoß versetzte, besonders durch das Ultimatum: „Ich wage es, eine Äußerung zu thun, mag man sie doch nehmen, wofür man will. Man nenne mir das Stück des großen Corneille, welches ich nicht besser machen wollte." (Lessing, Gesammelte Schriften, herausgegeben von Lachmann, Tl. 7, S. 454.)

Corneille zunächst steht **Jean Racine** (geb. am 21. Dezember 1639 zu La Ferté-Milon, gest. am 21. April 1699). Er begann mit den beiden Stücken La Thébaïde und Alexandre als Nachahmer seines Vorgängers, erkannte aber bald, daß der Heroismus und die aufgeregte Erhabenheit, womit Corneille gewirkt hatte, nicht seine Sache wäre. Sein Talent lag nach einer andern Richtung hin: es bestand in der Anatomie des Herzens, welche den Widerstreit der Gefühle und die Kollisionen der Empfindung mit den Forderungen des Lebens aufzeigte, und zwar in einer Art und Weise aufzeigte, aus welcher sich als tragisches Hauptmotiv das Mitleid ergab. Die Rührung seiner Zuhörer war es demnach, auf was Racine abzweckte, und seine Tragödien Andromaque — Britannicus — Bérénice — Bajazet — Mithridate — Iphigénie — Phèdre — Esther — Athalie erreichten diesen Zweck in vollem Maße. Die bedeutendsten dieser Dichtungen sind Britannicus, in welchem die historische Charakteristik vortrefflich ist, dann Phädra, wo Racines Talent der Leidenschaftsmalerei sich zum Genie erhebt, und endlich Athalie, der Schwanengesang des Dichters und zugleich sein größtes Werk, wie das gediegenste Drama der französischen Litteratur überhaupt. In der Athalie waltet statt der französischen Konvenienz, welche sonst das Theater zum Wohnsitze der Unnatur machte, wenigstens stellenweise die tragische Würde der Griechen; ein sophokleischer Hauch, d. h. ein harmonischer Einklang von Zartheit und Hoheit, Anmut und Kraft durchzieht das Ganze, das großartige Element des hellenischen Chors ist in echt antikem Sinn in die Handlung verflochten; diese hat die Majestät einer nationalen Krisis, die Scene der Öffentlichkeit und Weite demokratischen Volkslebens, und die fromme Begeisterung des Dichters, welche das Stück durchglüht, legt ihm kühne und erhabene Worte heiligen Eifers auf die Lippen, welche gegenüber der Despotie eines Ludwigs XIV., gegenüber der raffinierten Genußsucht eines verworfenen Hofes, gegenüber dem schwelgenden Übermute des Adels und der Pfaffheit, gegenüber endlich dem Elend und der Blöße eines beraubten und mißhandelten Volkes wie eine prophetische Ankündigung des Gerichtes der Revolution klingen. Merkwürdig ist in dieser Beziehung besonders die letzte Strophe des Schlußchors vom 2. Akt:

„De tous ces vains plaisirs, où leur âme se plonge,
Que restera-t-il? Ce qui reste d'un songe
Dont on a reconnu l'erreur.
A leur réveil — ô réveil plein d'horreur! —
Pendant que le pauvre à la table
Goûtera de ta paix la douceur ineffable,
Ils boiront dans la coupe affreuse, inépuisable,
Que tu présenteras au jour de ta fureur
A toute la race coupable!“

Einen Beweis, wie durch und durch verschroben der Geschmack der Franzosen damals war, liefert die Thatsache, daß die Athalie bei ihrem Erscheinen außerordentlich ungünstig aufgenommen wurde; und doch ist sie das einzige Stück Racines, welches es für uns erklärlich machen kann, daß seine Landsleute ihm den Ehrennamen des „französischen Sophokles“ gaben, das einzige Stück der französischen Klassik überhaupt, welches an die Stelle der Pseudoantike die wahre Antike setzt. Racine hat sich auch im Lustspiel versucht; seine den Wespen des Aristophanes nachgeahmte Komödie Les plaideurs zeichnet sich durch Natürlichkeit des Ausdrucks und, wie alle seine Werke, durch

Wohlklang des Versbaues aus, die Anlage und Durchführung der Intrigue aber ist schwach. Seine sonstigen dichterischen, rhetorischen und historischen Arbeiten sind ohne Bedeutung.[95]) Auch Voltaire, von welchem hier nur kurz die Rede sein kann, weil wir im folgenden Abschnitt ausführlicher von ihm handeln müssen, ging beim Beginne seiner dramatischen Thätigkeit, in seinem Ödipus, von der strikten Nachahmung des Altertums aus, huldigte in seinen Tragödien Brutus, Cäsars Tod, Catilina, Das Triumvirat, Orest, dem herrschenden klassischen Geschmack und lieferte noch in der Merope, einer Arbeit seiner reifsten Jahre, ein Stück von streng antikem (d. h. im Sinne der französischen Klassik antikem) Zuschnitt: allein er hat das Verdienst, dadurch, daß er in seinen Dramen Zaire, Alzire, Mahomet, Semiramis, Tankred u. a. m. die seit Corneille von der Bühne ausgeschlossenen christlich-ritterlich-romantischen Elemente, Stoffe und Charaktere wieder für die Tragödie nutzbar machte, einen wesentlichen Fortschritt angestrebt zu haben. Die chinesische Waise, Mahomet, Zaire, Alzire und Tankred gelten für seine dramatischen Meisterwerke; auch sie jedoch, wie seine Dichtungen überhaupt, sind weit mehr reformistische Manifeste als reine Kunstwerke. Die Waffenschmiede von Damaskus wußten bekanntlich ihre unübertrefflichen Klingen mit den feinsten, anmutigsten Arabesken zu verzieren, welche den todbringenden Stahl dem Auge weniger schreckhaft machten: gerade so war die Poesie Voltaires nur die arabeskenartige Verzierung der scharfen Aufklärerklinge, die er sein Leben lang unablässig geschwungen hat. Von den übrigen Tragikern des Zeitalters Ludwigs XIV. sind der schon erwähnte Thomas Corneille, dessen Graf von Essex am bekanntesten geworden, ferner Joseph François Duché, Jean Nicolas Pradon und Prosper Jolyot de Crébillon (der Ältere) anzuführen; irgendwelchen höheren Wert besitzt keiner derselben.

Zugleich mit der Tragödie des klassischen Stils fand in Frankreich auch die Komödie ihre kunstmäßige Vollendung. Von einer Auffassung und Handhabung der dramatischen Komik in aristophanischem Sinne war natürlich hier, wie in der modernen Welt überhaupt, keine Rede. Die althellenische Komödie hatte zu ihrem Thema den Staat gehabt, die moderne nahm zu dem ihrigen die Societät. Das gesellschaftliche Leben mit seinen Auswüchsen, abnormen Charakteren und lächerlichen Typen war das Bereich, in welchem das moderne Lustspiel sich bewegte. Die Theorie desselben war in Frankreich nicht minder pedantisch ausgebildet worden als die der Tragödie; indessen hat man nicht ohne Grund bemerkt, daß etwelcher Kunstzwang der Komödie zu statten komme, indem sie durch denselben verhindert werde, in Breite, Formlosigkeit und alltägliche Gemeinheit zu verlaufen. So läßt sich auch das Festhalten an den drei Einheiten im Lustspiel verteidigen; denn während tragische Stücke, besonders historische, oft an verschiedenen Orten zugleich vorrücken und die Katastrophe der Tragödie meist langsam sich vorbereitet, also die Beachtung der drei Einheiten dem Tragiker tausenderlei Verlegenheiten und Unwahrscheinlichkeiten bereitet, führt dagegen die im Lustspiel herrschende Intrigue alles mit geschäftiger Hast zum Ziel (Einheit der Zeit und der Handlung), wozu dann noch kommt, daß der Lustspieldichter auch die Einheit des Ortes ohne großen Zwang erreichen kann, indem ja sein Territorium der häusliche oder gesellige Kreis ist. Endlich steht auch die klassische Versform, der Alexandriner, bei all seiner Steifheit der französischen Komödie nicht übel zu Gesichte. Während er nämlich im Pathos der Tragödie nur allzu gern hölzerne Monotonie wird, wirkt im Lustspiel, wo er sich zur Konversationssprache hergeben muß, seine hochtrabende Grandezza häufig



Molière.

Nach dem Gemälde von P. Mignard.

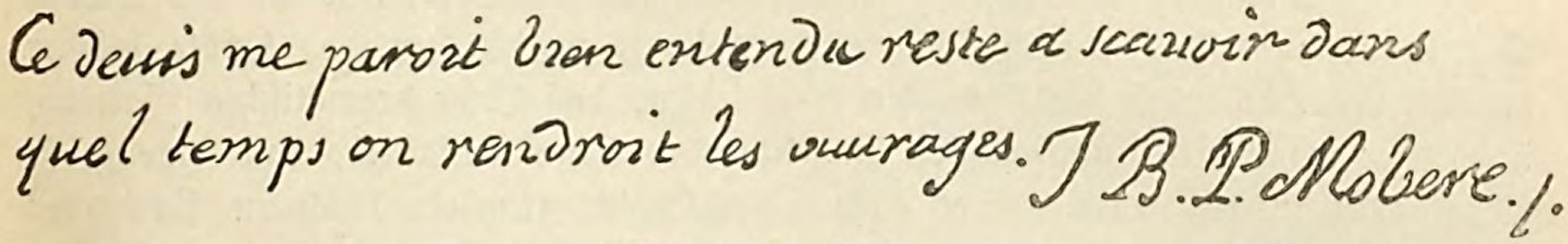


Jean Racine.

Nach einem Stich von Edelinck.

schon an und für sich komisch, wie, um nur ein Beispiel anzuführen, das Weibergezänk, womit Tartuffe sich eröffnet, deutlich zeigen kann. Der Dichter dieser Komödie, Molière, gilt den Franzosen für ihren einzigen klassischen Lustspieldichter.

Jean Baptiste Poquelin, berühmt unter dem Namen Molière, unter welchem er als Schauspieler aufgetreten ist und den er als Dichter beibehalten hat, wurde am 15. Jan. 1622 zu Paris geboren und starb daselbst am 17. Februar 1673. Auf der Bildfläche der gesamten Weltlitteratur von Beginn bis heute erscheint etwa ein Dutzend von Großdichtern. Diese erlauchte Reihenfolge hebt an mit Homer und schließt mit Byron. Das Merkmal dieser Großdichter ist die Universalität, die Weltweite ihres Blickes, das Elementare und Spontane ihrer schaffenden Kraft. Die Grundlage ihrer Werke ist das ewig Menschliche, aber auf diesem Fundament rufen sie Gestalten ins Leben, welche die Signatur ihrer Zeit tragen, die Licht- und Schattenseiten derselben, die Anschauungen und Sitten, die Leidenschaften, Tugenden und Verirrungen einer Epoche zum unvergänglichen Ausdruck bringen. In dieser kleinen heiligen Schar hat Molière seinen Platz, der ihm nicht bestritten, geschweige entrissen werden


Ce devis me paroit bien entendu reste a scavoir dans quel temps on rendroit les ouvrages. J. B. P. Moliere. /.

Autograph Molières.

kann. Dem Volk entsprossen und frühzeitig auf seine eigene Kraft verwiesen, hatte Molière Gelegenheit, das Leben in seiner herben Wirklichkeit und die Menschen so, wie sie sind, kennen zu lernen; daher die unübertreffliche Wahrheit seiner Charakterzeichnung, daher der sittliche Ernst, der auf dem Grunde seiner Komik ruht, welche stets den alten Grundsatz befolgt: „Ridendo dicere verum.“ Es ist etwas Demokratisches in ihm, ungeachtet er vermöge seiner Stellung sich zum lobhudelnden Possenreißer des Hofes hergeben mußte, etwas Demokratisches und Revolutionäres; denn wie hätte er es sonst wagen mögen, gegenüber einer Aristokratie, wie es die französische damals war, die vornehmen Laster mit unsterblichem Gelächter zu überschütten, gegenüber einem bigotten Hof die religiöse Heuchelei mit einer Kühnheit zu entlarven, die bei den besten Geistesthaten aller Zeiten vollwichtig mitzählt? Er begann seine dichterische Laufbahn mit dem Lustspiel L'étourdi, welchem Le dépit amoureux und Les précieuses ridicules folgten. Im ganzen existieren 32 Stücke von ihm, unter welchen als vortrefflich zu bezeichnen sind: L'école des maris, Le mariage forcé, Le misanthrope, Tartuffe, L'avare, Le bourgeois gentilhomme. Die schwächste Seite dieses wahrhaft großen, ja wohl größten französischen Dichters ist die Erfindung, und man weiß, wie viel er hinsichtlich derselben einerseits der italienischen Volkskomödie wie dem spanischen Intriguenstück, andererseits dem Plautus und Terenz wie den altfranzösischen Fabliaux und dem Rabelais zu verdanken hatte; allein die Art und Weise, in welcher er diese Entlehnungen verarbeitete, berechtigt die Franzosen vollkommen, ihn den Vater ihrer Komödie zu nennen, wie er für die moderne Welt überhaupt der Schöpfer des Charakterlustspiels ist, d. h. derjenigen Komödie, in welcher immer ein bestimmtes Thema so durchgeführt wird, daß dessen gegensätzliche Momente an den verschiedenen

Charakteren des Stückes aufgezeigt werden. Sein Geiziger, sein Tartuffe, sein Menschenfeind, sein Emporkömmling u. s. w. werden allzeit stehende Typen der unter diesen Masken verspotteten und bestraften Menschensorten sein und bleiben.[96])

Unter Molières Mitbewerbern und Nacheiferern im Lustspiel ist Jean François Régnard (1647—1709) der talentvollste; besonders großen Ruf erlangte sein Spieler (Le joueur). Außer Régnard sind als Komödiendichter noch zu nennen Florentin Carnot d'Ancourt († 1726), Michel Baron († 1729), Boursault, Charles Rivière, Dufresny, Legrand († 1728), dessen König vom Schlaraffenland (Le Roi de Cocagne) ausgezeichnet ist, und Lesage, der berühmte Romandichter (s. u.), welcher spanische Intriguenstücke der französischen Verständigkeit anpaßte. Aus der Molièreschen Schule gingen später hervor Philippe Néricault Destouches († 1750), dessen bestes Lustspiel Le glorieux ist, Pierre Carlet de Marivaux († 1763), dessen Romane übrigens seine Komödien übertrafen, Alexis Piron († 1773), Verfasser des geschätzten Lustspiels La métromanie, und Jean-Baptiste Louis Gresset (s. u.).

Das musikalische Drama, die heroische und komische Oper, war unter Mazarins Protektorat aus Italien nach Frankreich verpflanzt worden, und es konnte bei der unersättlichen Schaulust der Franzosen nicht fehlen, daß dieser dramatischen Gattung, in welcher mancherlei Kunstfertigkeit sinnekitzelnden Pomp entfaltete, bald eine große Popularität zu teil ward. Das erste Operntheater gründete 1669 zu Paris der Marquis de Sourdeac in Verbindung mit dem Poeten Perrin und dem Musiker Lambert. Für dieses Theater (Académie royale de musique) dichtete Philippe Quinault († 1688) seine von dem berühmten Italiener Lulli in Musik gesetzten heroischen Opern (Kadmus, Ariadne). Die komische Oper dagegen ging aus dem Volksleben hervor, und in ihr machte sich das Element des Volksliedes (Vaux de Vire, s. o.) so einflußreich, daß das aus demselben herausgebildete Vaudeville, in welchem Recitation und Gesang abwechselten, mit seinen volksmäßigen Melodien vorherrschender Bestandteil der Opéra comique wurde. Die stehenden Masken dieser musikalischen Farcen hatten zwar die Franzosen der italienischen Volkskomödie entlehnt; allein sie wußten dieselben so national zu behandeln, daß sich der leichtblütige französische Charakter nirgends liebenswürdiger mitteilt, als er es in diesen Operetten und Vaudevilles thut. Freilich muß man sie von Franzosen darstellen sehen, um wirklichen und ungetrübten Genuß von derlei Stücken zu haben, die „wie die Mücken, welche an einem Sommerabend summen, manchmal auch stechen, immer aber fröhlich herumschwärmen, so lange ihnen die Sonne der Gelegenheit scheint".

Die epischen Bestrebungen im engeren Sinne, welche im Zeitalter Ludwigs XIV. auftauchten, sind kaum zu erwähnen. Nach dem unglücklichen Beispiel, welches Ronsard mit seiner Franciade gegeben, machten Jean Desmartes de St. Sorlin († 1676, Clovis) und sein Zeitgenosse Jean Chapelain (La Pucelle d'Orléans), ferner George de Scudéry († 1667, Alaric) und der Jesuit Pierre le Moine († 1672, St. Louis) ihre längst verschollenen Epopöen zurecht. Die Begierde der Franzosen, einmal in ihrer Litteratur ein rechtes episches Werk zu besitzen, wurde durch das, wenn auch in Prosa geschriebene Epos Les aventures de Télémaque von dem frommen, aber gesinnungstüchtigen und redlichen Erzbischof von Cambray, François de Salignac de la Motte Fénélon (1651—1715) gestillt. Sämtlichen

Forderungen der klassischen Ästhetik, abgerechnet den Mangel des heiligen Alexandriners, ward durch dieses Buch Genüge geleistet, obgleich dasselbe, ursprünglich zum Unterricht eines Prinzen geschrieben, den Hauptaccent durchaus auf die Didaktik statt auf die Epik legte. Die Franzosen von damals mußte die modernisierte Antike, mit welcher Fénélon sehr gut zu wirtschaften verstand, notwendigerweise entzücken; für uns jedoch ist der Télémaque — dessen freimütige Grundsätze seinem Verfasser bekanntlich die Ungnade Ludwigs XIV. und seiner Buhlweiber eingetragen haben und der, jetzt auf den Kreis der Schulen beschränkt, einst mit zu den populärsten Büchern gehörte, die je erschienen — nur noch kulturhistorisch anziehend und um des edlen Freimutes willen, womit er bei jeder Gelegenheit gegen Willkür und Tyrannei auftritt, achtungswert.

Der eigentliche Roman beschäftigte sich lange Zeit hindurch ebenfalls mit antiken Stoffen, welche er im Stile der alten Ritterromane mit unendlicher Weitschweifigkeit abhandelte. Derartige Darstellungen kamen durch die Romanschriftstellerei des Gautier de Costes de la Calprenède († 1663) in Mode, noch mehr aber durch die Arbeiten des Fräuleins Madeleine de Scudéry († 1701). Der außerordentliche Beifall, den ihre dick- und vielbändigen Zuckerwasserromane (Ibrahim, Der große Cyrus, Clelia, Almahide u. a. m.) fanden, verursachten eine wahre Schreibmanie unter den Damen ihrer Zeit. Die geistvollste dieser Romandichterinnen war unstreitig die Gräfin Lafayette († 1699); aus ihren Werken sind neben Zaide und Die Prinzessin von Clèves noch besonders die Mémoires de la cour française als wichtig hervorzuheben; denn mit diesen begann die französische Skandallitteratur, welche nachmals so berüchtigt wurde. Zu den ältesten litterarischen Skandalmachern der Franzosen gehört der Graf Roget de Bussy († 1693), von dem die famöse Histoire amoureuse des Gaules herrührt. Den komischen Roman führte Paul Scarron († 1660) in die französische Litteratur ein, und sein Hauptwerk, das er geradezu Roman comique betitelte, rechtfertigte durch Laune und kecken Witz diesen Titel. Die höhere Komik vertrat in der Romandichtung Alain René Lesage (1668—1747). Er ist der eigentliche Koryphäe des klassischen Romans der Franzosen, und sein Ruhm wird wie der Molières nur wenig dadurch beeinträchtigt, daß er seine meisterhaften Sitten- und Charaktergemälde, was das Stoffliche derselben angeht, nach fremden Vorbildern entwarf. Die pikaresken Romane der Spanier (besonders die derartigen Arbeiten des Don Louis Velez Guevara und des Don Diego Hurtado de Mendoza) waren allerdings die Quellen, aus welchen Lesage schöpfte, allein er wußte den Einschlag in den fremden Zettel in so echt französischem Geiste zu machen, daß er seinen Landsleuten mit Recht für einen Originalschriftsteller gilt. Seine Hauptwerke sind Der hinkende Teufel (Le diable boiteux) und Die Geschichte des Gil Blas von Santillana (Histoire de Gil Blas de Santillane).[97]) Beide sind zu den gelesensten und besten Werken der modernen Litteratur zu zählen und in alle Sprachen übersetzt worden. Der hinkende Teufel ist ein wahres Füllhorn von Phantasie, Witz und graziös gebotenen Wahrheiten, und Gil Blas gehört, um mit Nodier zu reden, „zu den wenigen Büchern, die sich am Schlusse mit dem gleichen Interesse lesen wie beim Eingang, und nach Jahren noch so neu sind, als da man ihre Bekanntschaft machte". Das Buch enthält nicht bloß eine Gruppierung interessanter Situationen, eine Verkettung spannender Intriguen, sein hauptsächlichster Vorzug besteht nicht nur in der Glätte des Ausdrucks und der selbst von den Spaniern bewunderten Kenntnis spanischen Charakters und Volks-

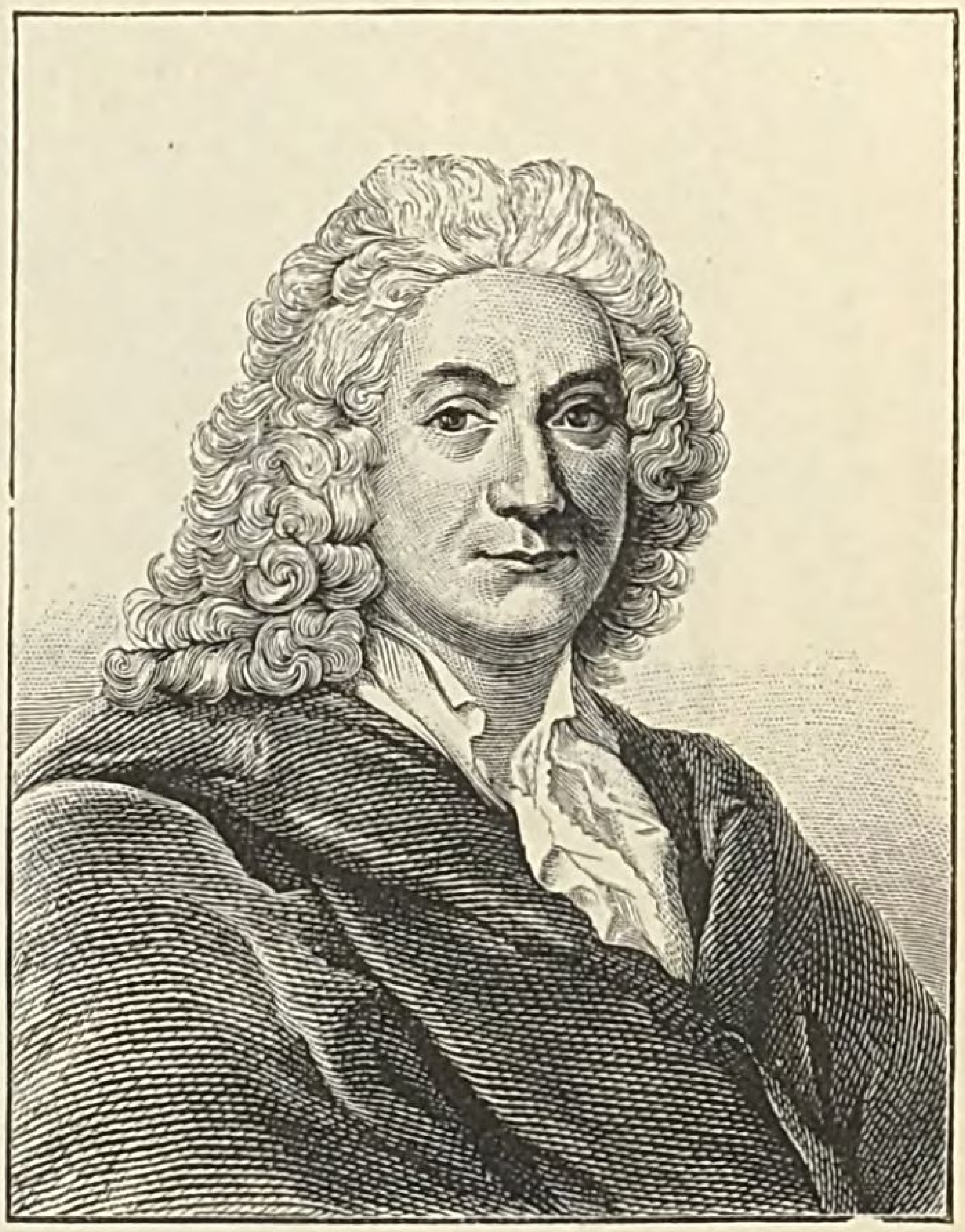
lebens, sondern vor allem frappiert uns die treue Zeichnung der Menschen, in denen wir gar häufig Bekannte wiederzufinden glauben. Gil Blas wandert lustig mit auf der Heerstraße der großen Welt; überall trifft er alte und macht neue Bekanntschaften; er weiß sich in alle Verhältnisse vortrefflich zu schicken; jeden Zufall dreht er sich zu



Fénélon. Nach einem Stich.

einer hübschen und komischen Nutzanwendung zurecht: wird er je einmal im Gedränge umgestoßen, so steht er mit der fröhlichsten Miene wieder auf, um dem Nächsten gleichfalls ein Bein zu stellen und so den Scherz allgemein zu machen. Das Interesse, das alle gebildeten Nationen am Gil Blas fanden, ist nun über anderthalbhundert Jahre sich gleich geblieben und wird es bleiben, so lange ein guter Geschmack existiert. Der Franzose Bruzen de la Martinière hat (Passe-temps, hist., crit., polit. II, 339) geurteilt: „C'est sa (Lesages) manière d'embellir extrêmement tout ce qu'il emprunte des Espagnols. C'est ainsi qu'il en a usé envers Gil Blas, dont il a fait un chef-

d'œuvre inimitable." — Beckenstedt stellt Lesage im Range dem Horaz gleich, was man ja, mutatis mutandis, gelten lassen kann. Eine merkwürdige Abart der französischen Romandichtung dieses Zeitalters bildete die Gattung der Feenmärchen, deren Phantastik gegen die Verständigkeit der Klassik Opposition machte. Als der Erfinder derselben gilt Charles Perrault (geb. 1633), der als Gegner der antikisierenden Litteratur auftrat und die Erzählungen meiner Mutter Gans (Contes de ma mère l'Oye) schrieb. Seinem Vorgang folgten die Damen D'Aulnoy (Contes des fées), Murat und De la Force, und diesen Gueulette, Caylus und Antoine d'Hamilton († 1720), welche die inzwischen in Frankreich bekannt gewordene arabische Märchensammlung Tausend und Eine Nacht nachbildeten und von denen besonders der letztgenannte lange Zeit als Märchendichter in Ansehen stand. Hamilton ist auch der Verfasser der berühmten Mémoires du comte de Grammont (deutsch von Jakobs), welche den Hof und die Zeit Karls II. von England so reizend schildern. Als ein Nachzügler dieser Richtung ist Jacques Cazotte (1720—1792) zu bezeichnen, ein bemitleidenswertes Opfer der Revolution, der in Prosa und Versen allerhand geschrieben, namentlich aber durch seine Märchensatire Le diable amoureux sich hervorgethan hat.



Lesage.

Früher schon hatte einer der liebenswürdigsten Franzosen, Jean de Lafontaine (1621—1695), von seinen Zeitgenossen mit Recht „le bon homme" genannt, entgegen den abstrakten Theorien der Klassik seiner angeborenen Natürlichkeit und Naivität als Dichter dadurch Genüge gethan, daß er zu den Schätzen der alten nationalen Fabliaux zurückgriff, um aus solchen Stoffen seine allerliebsten, freilich durchaus nicht für Schulknaben berechneten Novellen in Versen (Contes) zu formen, die sich, wie seine allbekannten Fabeln, durch anmutigen Vortrag und bei feinster Kenntnis des Lebens und der Menschen durch kindliche Unbefangenheit, harmlosen Witz und launiges Sichgehenlassen auszeichnen. Lafontaine ist der bedeutendste Fabulist Frankreichs und seine Naturwahrheit um so höher anzuschlagen, da er inmitten der raffinirtesten Unnatur lebte und schrieb.[98]) Als Erbe von Lafontaines Laune kann Jean Baptiste Louis Gresset (1709—1777) betrachtet werden, der das komische Heldengedicht Vert-Vert schrieb, das mit Recht bei den Franzosen in gutem Andenken steht.[99])

Der Inhalt seines Hauptwerkes ist folgender: In dem Nonnenkloster der Visitandinerinnen zu Nevers wird ein junger Papagei erzogen, welcher, mit aller Liebenswürdigkeit geschmückt, die das jugendliche Alter verschönert, und mit dem Talente begabt, den frommen Jargon seiner Gesellschafterinnen nachzuplaudern, der Liebling und die Freude der Nonnen ist, die in seinem Umgang einen Ersatz für den Genuß anderer ihnen versagten Freuden finden. Er ist so bescheiden und artig, wie es dem Geliebten heiliger Jungfrauen geziemt:

„Il badinait, mais avec modestie,
Avec cet air timide et tout prudent,
Qu'une Novice a même en badinant."

Man genießt kein Vergnügen ohne ihn, und seine Gunst ist der Gegenstand der allgemeinen Bemühungen. Nachts wählt er nach Wohlgefallen eine Zelle aus, und die Nonne, deren Schlafgemach er gewählt hat, findet sich durch diesen Vorzug geschmeichelt. So lebt er un-



Lafontaine. Nach dem Gemälde von H. Rigaud.

schuldig, geliebt und glücklich im Schoße des Überflusses, der Ruhe und Zufriedenheit. Aber sein Glück sollte nicht von Dauer sein. Der Ruf von Vert-Verts Talenten und Tugenden ist nämlich bis zu den Nonnen von Nantes erschollen. Sie wünschen ihn kennen zu lernen:

„Désir de fille est un feu qui dévore,
Désir de nonne est cent fois pis encore."

Ihre Bitten sind so dringend, daß man sie ihnen nicht abzuschlagen vermag, so ungern man sich auch von dem Liebling trennt. Er wird eingeschifft, und die jüngste Novize ruft ihm ein zärtliches Lebewohl nach:

„Pars, va, mon fils, vole où l'honneur t'appelle:
Reviens charmant, reviens toujours fidèle;

Pars, cher Vert-Vert; et dans ton heureux cours,
Soit pris partout pour l'aîné des amours!"

Auf dem Schiffe, das ihn aufnimmt, gerät aber Vert-Vert in schlechte Gesellschaft. Anfangs versetzt ihn der Ton derselben in Erstaunen: er versteht ihre Ausdrücke nicht und beobachtet geraume Zeit hindurch ein melancholisches Stillschweigen. Endlich bewegt ihn ein frecher Mönch zum Reden, aber die andächtigen Formeln des Vogels werden mit schallendem Gelächter aufgenommen. Der Spott macht seinen Ehrgeiz rege; er vertauscht die fromme Sprache der Visitandinerinnen mit den frechen Manieren und Ausdrücken seiner ungesitteten Reisegefährten. So umgewandelt kommt er am Ziele seiner Reise an. Die im Chor versammelten Schwestern eilen neugierig herbei. Sie finden ihn allerliebst:

„C'était raison, car le fripon pour être
Moins bon garçon n'en était pas moins beau:
Cet œil guerrier et cet air petit-maître
Lui prêtaient même un agrément nouveau."



Kupferstich Eisens aus den Contes de Lafontaine in der von den Fermiers généraux herausgegebenen Prachtausgabe. (Bouchot, le livre, Paris, Maison Quantin.)

Bald aber werden sie durch die unverschämten Blicke seiner rollenden Augen und mehr noch durch die unartigen Ausdrücke erschreckt, mit denen er ihre Fragen beantwortet, und je unverschämter sie sein Gebaren finden, desto ärger treibt er es:

„Ce fut bien pis, quand, d'un ton de corsaire,
Las, excédé de leurs fades propos,
Bouffi de rage, écumant de colère,
Il entonna tous les horribles mots,
Qu'il avait su rapporter des bateaux:
Jurant, sacrant d'une voix dissolue,
Faisant passer tout l'enfer en revue, — — —
Jour de Dieu! — mor . . . .! mille pipes de diables!
Toute la grille, à ces mots effroyables,
Tremble d'horreur: les nonnettes sans voix
Font, en fuyant, mille signes de croix."

Die entsetzten Nonnen senden ihn auf der Stelle nach Nevers zurück. Er kommt bei seinen ehemaligen Freundinnen an und erneuert die vorige Scene. Man findet ihn ganz verkehrt und allgemeine Traurigkeit bemächtigt sich der Gemüter. Einige der älteren Schwestern stimmen für seinen Tod, die Stimmenmehrheit jedoch unterwirft ihn bloß einer harten Buße. In seinen Käfig eingeschlossen und unter die Aufsicht einer alten Nonne gestellt, kommt er bei sparsam zugemessener Kost zur Einsicht seines Irrtums, bessert sich und wird wieder in

die Gesellschaft zugelassen. Aber ach, die unvorsichtige Freude der Nonnen wird die Ursache seines Todes. Der reichlichen Kost entwöhnt und mit Zuckerwerk und Likör überladen, sinkt er ohnmächtig zu Boden und stirbt.

Gresset mußte den Orden der Jesuiten, in welchen er jung getreten war, verlassen, weil der Witz eines Vert-Vert nicht kirchlich befunden ward. Er selbst charakterisiert diese Dichtung treffend durch folgende Verse derselben:

„J'ai dévoilé les mystères secrets,
L'art des parloirs, la science des grilles,
Les graves riens, les mystiques vétilles."

Von seinen dramatischen Arbeiten war lange das sittenschildernde Lustspiel Le méchant beliebt, trotz Mangels an eigentlicher Komik. Später wurde Gresset fromm und that für seine weltlichen Dichtungen in feierlicher Verdammung derselben Reu und Buße. — Weit unbedeutender als Gresset ist Jean François Marmontel (1723 bis 1799), ein widerlich-süßer Schwätzer, der in seinen Contes moraux und Nouveaux contes moraux allerlei Liederlichkeit mit glatter Gefühlssophistik bemäntelte, welches Unterfangen er und andere für moralisch ausgaben. Er hat auch langweilige Romane geschrieben (Bélisaire, Les Incas). Gleich ihm ist Jean Pierre Claris de Florian (1755—1794) einer der letzten Ausläufer der französischen Klassik. Florian begann seine schriftstellerische Laufbahn mit der Nachbildung des spanischen Schäferromans Galatea von Cervantes, lieferte dann ein diesem ähnliches pastorales Originalwerk, Estelle, schrieb Komödien, dann Novellen, die ganz artig sind, hierauf Fabeln in Lafontaines Manier, welche ihrem Vorbild sehr nahe kamen, so daß Florian als zweitbester Fabulist Frankreichs anerkannt ist, endlich Romane, von denen der Numa Pompilius stark an Fénelons Télémaque erinnert und der Gonzalve de Cordove und Guillaume Tell noch immer lesbar sind. Sein letztes Werk war eine recht brave Übersetzung des Don Quijote.

Die Lyrik mußte in dem Zeitalter Ludwigs XIV., wie leicht einzusehen, am stiefmütterlichsten behandelt werden. Echte Lyrik ist ohne Zusammenhang mit dem Volksleben einerseits, ohne Ausprägung selbstbewußter Individualität anderseits gar nicht denkbar. Nun war aber die Litteratur des damaligen Frankreichs ebenso vollständig vom Volke losgerissen, als die Persönlichkeit in der Gesellschaft aufging; wie hätten demnach diese Litteratur, diese Menschen, ebensowohl Produkte als Träger des „bon ton", wahrhafte Lyrik erzeugen können? Was daher jene Zeiten in lyrischer Form, d. h. in Form der Sonette, Rondeaux, Madrigale, Episteln, Epigramme, hervorgebracht haben, trägt mit vollstem Recht den Namen flüchtiger Poesien (Poésies fugitives) und den noch bezeichnenderen der Gesellschaftsverse (Vers de société). Diese Dichterei schliff den frivolen Epikuräismus der geselligen Kreise zu witzigen Impromptüs zu oder verlieh diesem Epikuräismus durch leichte Persiflage eine Würze mehr; der Witz war die Hauptsache, und sogar die zärtliche, besser gesagt die galante Äußerung hatte nur Geltung, wenn sie in dem Gewande witziger Couplets auftrat. Tonangeber dieses lyrischen Stils war Claude Emanuel Luillier (1616—1686), von seinem Geburtsort gewöhnlich Chapelle genannt, Guillaume Amfrye de Chaulieu (1630—1720), Charles August de la Fare (geb. 1644), Alexandre Lainez (1650—1710), Antoine Houdart de la Motte (1672—1731), der auch mittelmäßige Dramen schrieb, Bernard le Bovier de Fontenelle (1657—1757),

durch seine gelehrten Arbeiten berühmter als durch seine affektierte Idyllik, ferner und hauptsächlich Jean Baptiste Willart de Grécourt (1684—1743), den die Franzosen ihren Anakreon nennen und der die Schamlosigkeit seiner Zeit vollständig in seinen poetischen Spielereien abspiegelt. Grécourts Leben lieferte den Kommentar zu seiner Maxime: „L'homme difficile est un sot, Trouver tout bon, c'est le bon lot." Einen höhern Schwung versuchte Jean Baptiste Rousseau (1670—1741), dessen Oden seinerzeit hochberühmt waren, in welchen aber eine unparteiische Kritik statt wahrer Begeisterung nur eine mühsam gemachte, statt wirklicher Glut der Empfindung nur den Frost einer erkünstelten finden kann. Bekannt ist der boshafte Witz Voltaires, Rousseaus Ode an die Nachwelt werde schwerlich an ihre Adresse gelangen.

Größere Wärme wußte die vielseitige Dichterin Antoinette Deshoulières (1633—1694) in die Societätslyrik zu legen, und besonders sind ihre Idyllen nicht ohne Einfachheit und Natürlichkeit. In Pierre Joseph Bernard (1710—1775), dessen reizendstes Gedicht Le hameau von unserem Bürger in seinem „Dörfchen" nachgebildet wurde, in Jean Louis Aubert (geb. 1731), Fabulist, Antoine Léonard Thomas (1732—1785), Charles Pierre Colardeau (geb. 1732), Charles François de Saint-Lambert (1717—1803), naturschildernder Didaktiker (Les saisons), François Joachim de Bernis (1715–1794), unvorteilhaft bekannt als Minister Ludwigs XV., Claude Joseph Dorat (1734—1780), Arnaud Berquin (1749—1791), Barthélemy Imbert (1747—1790), der Dichterin Marie Anne du Boccage (1710—1802), Michel Jean Sedaine (geb. 1719), Louis Jules Mancini de Nivernois (1716—1798), Jean François de Laharpe (1739—1803), Nicolas Germain Léonard (1744—1793), Antoine de Bertin (1752—1790), Claude Henri Watelet (1718—1786), Pierre Didot (geb. 1761), Stanislas de Boufflers (1737—1815), und Jacques Delille (1732—1813) setzte sich die konventionelle Lyrik und Didaktik der französischen Klassik bis in die neuere Zeit herab fort. Der berühmteste unter den Genannten ist Delille, der den Vergil übersetzt und in seinem Lehrgedicht Homme de champs ein selbständiges Seitenstück zu den Georgica des eben erwähnten Römers verfaßte, das den Franzosen für ein unübertreffliches Meisterwerk gilt, von welchem aber ein deutscher Litterarhistoriker treffend sagt: „Ein didaktisches Werk wie der höchst elegante Landmann Delilles kann sehr viele Reize des Ausdrucks und der Diktion haben, ohne darum ein Gedicht zu sein", während Alexander von Humboldt über Delille äußert: „Dichterische Beschreibungen von Naturerzeugnissen, wie sie Delille geliefert, sind bei allem Aufwande verfeinerter Sprachkunst und Metrik keineswegs als Naturdichtungen im höheren Sinne des Wortes zu betrachten. Sie bleiben der Begeisterung und also dem poetischen Boden fremd, sind nüchtern und kalt wie alles, was nur durch äußere Zierde glänzt." Zu erwähnen ist noch, daß Delille es war, der auf die Aufforderung Robespierres hin bei Gelegenheit der Festfeier zur Anerkennung der Gottheit und der Unsterblichkeit der Seele (1794) den ergreifenden Dithyrambe sur l'immortalité de l'âme dichtete.

Die französische Befreiungslitteratur des 17. und 18. Jahrhunderts.

Der Druck, womit das „ancien régime" auf dem Geistesleben der französischen Nation lastete, mußte zuletzt notwendigerweise einen Gegendruck erzeugen. Je tyrannischer der Geist lange Zeit hindurch niedergehalten worden war, desto rebellischer erhob er sich endlich. In eben dem Maße, in welchem sein Organ, die Litteratur, im Dienst des Hofes mit Schmach beladen worden, zeigte sie sich später emanzipationslustig und begierig, die Schande ihrer höfischen Sklaverei durch revolutionäre Wirksamkeit auf allen Gebieten vergessen zu machen, ebenso maßlos in der Freiheit, als sie maßlos in der Sklavenhaftigkeit gewesen war, wie das dem französischen Nationalcharakter entspricht, der, gestern noch dem Bigottismus verfallen, heute schon dem Atheismus huldigt, um morgen wieder zur Beichte zu gehen und Buße zu thun; der in religiösem Wahnwitz bartholomäusnächtig mordet, wie in politischem sansculottisch; der heute eine Revolution macht, um morgen zu den Füßen eines neuen Tyrannen zu kriechen, heute einen Karl X. vom Throne jagt, um morgen einen Louis Philipp darauf zu setzen, heute wie toll nach der Republik schreit, um sich morgen das bonapartistische Empire aufdezembrisieren zu lassen. Es ist kein kleines Unheil für die Menschheit gewesen, daß Frankreich so lange „an der Spitze der Zivilisation marschierte", wie sich die französische Eitelkeit auszudrücken pflegt. Und zwar leider nicht ohne Grund. Denn nicht nur die politische, sondern auch die litterarische Geschichte beweist schlagend, daß dem so gewesen ist, hoffentlich gewesen ist. Bis ins 19. Jahrhundert war aber die französische Litteratur ohne Frage das Barometer der öffentlichen Stimmung Europas. Im Mittelalter drückte Frankreich der zivilisierten Welt das Gepräge seiner Romantik auf, später war seine Hofpoesie und „Klassik" tonangebend für Europa, und wie diese die Sache der Könige gewesen war, so wurde seine ungläubige, revolutionäre Litteratur des 18. Jahrhunderts die Sache der Völker, wobei — o Ironie der Weltgeschichte! — die privilegierten Stände die bereitwilligsten, eifrigsten Verbreiter und Geltendmacher dieses zerstörenden Schrifttums abgaben.

Die Reformation war in Frankreich im Blute der Bartholomäusnacht insofern erstickt worden, als sie von da ab keine entscheidende Rolle im Verlaufe des Nationallebens mehr zu spielen vermochte. Indessen war die reformistische Idee keineswegs verloren gegangen, sondern wirkte von Rabelais an in einer Reihe von begabten Männern fort; bald, wie in Michel de Montaignes (1533—1592) geistvollen Studien (Essais), als skeptisch-weltmännische Lebensphilosophie, die sich schon dadurch kennzeichnet, daß Montaigne als Summe seiner in den Essais angestellten Untersuchungen gewöhnlich nur das erzskeptische: „Was weiß ich? Que sçay-je?" findet, und welche in dem Traité de la sagesse von Montaignes Freund und Nachahmer Charron (1541 bis 1603) ins Skeptisch-Moralische gewendet wurde, bald, wie in René Descartes' (1596—1650) philosophischem System, als eine die Gedankenwelt neu konstruierende Thätigkeit, bald, wie durch den tiefen Denker Blaise Pascal geschah (1623—1662, Lettres à un Provincial, Pensées sur la religion), aus dem Rüsthause des Kirchenglaubens selbst die Waffen zur Bekämpfung des Fanatismus und Jesuitismus entlehnend, bald endlich, wie in den Schriften von François de la Rochefoucauld (1613—1680, Réflexions et Maximes), von La Bruyères (1639—1696, Les

caractères ou les mœurs de ce siècle) und von Charles de Saint-Evremont (1613—1703), jene auf der scharfsinnigsten Beobachtung des Lebens und der Menschen beruhende praktische Philosophie vorbereitend, welche der revolutionären Geistesrichtung des 18. Jahrhunderts zunächst zur Grundlage diente. Die schriftstellerische Thätigkeit



Montesquieu. Nach dem Kupferstich von St. Aubin.

der Genannten, unter welchen Montaigne durch die vorurteilslose Schärfe seiner Beobachtungsgabe, Descartes oder Cartesius durch eine die ganze intellektuelle Welt von Grund aus aufbauende Energie des Gedankens, Pascal durch die Macht des Gemütes hervorragt, ist aus jenem großen Prinzip des Skeptizismus hervorgegangen, welches seit dem 16. Jahrhundert unablässig den Fortschritt der europäischen Kultur in Gang gebracht hat. Dieses Prinzip des Zweifels war die Seele der Forschung, welche binnen der letzten drei Jahrhunderte allmählich aller Probleme sich bemächtigte, jeden spekulativen sowohl als praktischen Wissenszweig reformierte und — mit dem hellsichtigen

Engländer Buckle zu reden — „durch Schwächung des Ansehens der privilegierten Kasten einen sichern Grund zur Freiheit legte, den Despotismus der Könige strafte, die Anmaßung des Adels zügelte und sogar die Vorurteile des Priesterstandes verminderte," — die Seele derselben Forschung, welche die Völker in der Politik weniger vertrauenssüchtig, in der Wissenschaft weniger köhlergläubig, in der Religion weniger unduldsam gemacht hat.

Im 18. Jahrhundert fühlte sich sodann der Skeptizismus stark genug, um sich an das Problem einer radikalen Umgestaltung der Gesellschaft zu wagen. Einer unerbittlichen Kritik der bestehenden Verhältnisse in Kirche, Staat und Societät schlossen sich, unter direkter Einwirkung der englischen Freidenkerschaft wie des englischen Staatswesens, positiv reformistische Vorschläge an. So sehen wir die französische Befreiungslitteratur jener Zeit zunächst in Montesquieu geistvoll auftreten. Charles de Secondat Baron la Brède et de Montesquieu ward geboren 1689 und starb 1755. Im Jahre 1721 gab er seine Persischen Briefe (Lettres Persanes) heraus, eine der epochemachenden Oppositionsschriften des 18. Jahrhunderts, welche, in die Form eines ziemlich leichtfertigen, nicht selten an die Schlüpfrigkeit streifenden Romans gehüllt, die kirchlichen, politischen und sozialen Institute Europas und insbesondere Frankreichs einer ebenso gründlichen und witzigen, als erfolgreichen Kritik unterwarf. Dreizehn Jahre später veröffentlichte er seine Betrachtungen über die Ursachen der Größe und des Verfalls der Römer (Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains), ein staatsmännisches und philosophisches Geschichtswerk, welches zu der Reform der Geschichtschreibung bedeutend mitgewirkt hat. Endlich 1749 ließ Montesquieu seinen Geist der Gesetze (Esprit des lois) erscheinen, wodurch er recht eigentlich das historische und politische Orakel der Liberalen wurde. Der Geist der Gesetze mit seinen Definitionen der drei politischen Grundformen, Republik, konstitutionelle (temperierte) Monarchie und Despotie, unter welchen sich Montesquieu, von der englischen Verfassung bestochen, für die zweite entschied, ist der Koran des Liberalismus, das Evangelium der Besitzenden, welches die politische Nichtberechtigung der Besitzlosen zum Prinzip macht und aus dem dann das Geldregiment des Großkapitals mit Notwendigkeit folgt. Die beste Kritik der Illusion des Konstitutionalismus, dessen positiver Grundsatz bekanntlich in der Trennung der drei Gewalten: Gesetzgebung, Verwaltung und Rechtspflege besteht, enthält eine Äußerung Montesquieus aus früheren Jahren (in den Persischen Briefen), derzufolge die konstitutionelle Monarchie ein bloß erkünstelter und darum unhaltbarer Zustand ist, welcher entweder in die Despotie oder in die Republik übergehen muß, weil die Macht niemals gleichmäßig zwischen Volk und Fürst geteilt sein kann und das Gleichgewicht zwischen beiden, um der unüberwindlichen Schwierigkeit seiner Bewahrung willen, stets nur ein chimärisches sein wird. Das Illusorische von Montesquieus politischem System, welches übrigens, vom Standpunkt seiner Zeit angesehen, immerhin ein außerordentliches Verdienst in Anspruch nehmen kann, wies auch schon Claude Adrien Helvetius (1715—1771) nach, der Verfasser des bekannten Buches Vom Geist (De l'Esprit, 1758), in welchem die ethische Konsequenz der materialistischen Philosophie jener Zeit gezogen wurde, daß nämlich der Egoismus die Triebfeder aller menschlichen Thätigkeit sei, was eine gescheite Französin jener Zeit zu der Äußerung veranlaßte: „C'est un homme qui a dit le secret de tout le monde" — welche Äußerung die Sittenzustände jener Zeit sehr gut charakterisiert.

Der Hauptchorführer der französischen Modephilosophie, welche sich, unterstützt durch die Resultate der naturwissenschaftlichen Thätigkeit eines Buffon und Condillac, aus dem freigeisterischen Salongeschwätz litterarischer Zirkel, wie sie sich um geistreiche Frauen (die Du Deffand, die Geoffrin und andere) sammelten, rasch zu dem trostlosen Schematismus des Atheismus und Materialismus der Schriften La Metteries (L'homme-machine u. a.) und des von dem Baron Holbach und seinen Freunden zusammengeschriebenen, höchst langweiligen Natursystems (Système de la nature ou des lois du monde physique et moral) ausgebildet hatte, war Denis Diderot (1712 bis 1784).



Denis Diderot. Nach einem Stich.

Der Verkehr und Gedankenaustausch, welcher in den litterarischen Salons von Mesdames Tencin, Du Deffand, Geoffrin, L'Espinasse, D'Epinay u. a. gepflogen wurde, ist kulturgeschichtlich von großer Bedeutung. Man nannte die Zirkel dieser Tonangeberinnen der litterarischen Moden bekanntlich geradezu „Bureaux d'esprit", zuerst in spöttischem, dann auch in anerkennendem Sinne. Sie übten einen mächtigen Einfluß. Mit denselben bekannt zu machen und überhaupt das Leben und Treiben in diesen Kreisen kennen zu lernen ist sehr geeignet die von Lescure in zwei starken Bänden herausgegebene Correspondance complète de la Marquise Du Deffand (Paris, 1865).

Diderot[100]) hat auch Romane schlüpfriger Gattung (Les bijoux indiscrets, La religieuse) geschrieben und sich als Dramaturg (Poétique du drame) wie als dramatischer Dichter (Le fils naturel, Le père de famille) versucht, als welcher er das sogenannte bürgerliche Schauspiel (drame bourgeois) einführte, eine dramaturgische Neuerung, welche dem gleichzeitigen kühnen Aufstreben des „dritten" Standes im Staate vollständig entsprach. Seinen weiterreichenden Ruf verdankte Diderot jedoch vornehmlich einesteils der kecken, glänzenden Art und Weise, womit er von der Herausgabe seiner Philosophischen Gedanken (Pensées philosophiques, 1746) an in zahlreichen Pamphleten die zeitbewegenden Ideen den weltmännischen Kreisen Europas bekannt und beliebt machte, und dann anderenteils der Begründung der berühmten französischen Encyklopädie (Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, 1751 bis 1766). Zur Herausgabe dieses Werkes, an welchem viele der besten Köpfe des Jahrhunderts mitarbeiteten und in welchem die „zeitbewegenden Ideen" auf alle Gebiete

menschlicher Geistesthätigkeit angewandt werden sollten, verband sich Diderot mit dem berühmten Mathematiker Jean Lerond d'Alembert (1717—1783), der dasselbe mit einer Einleitung eröffnete, welche zugleich seine eigenen Grundsätze und die leitenden Prinzipien des Unternehmens darlegte. „Die Quelle aller Erkenntnis," heißt es in dieser Einleitung, welcher der Ruhm eines stilistischen Meisterstückes gebührt, „ist die Erfahrung; die Quelle aller gesellschaftlichen Ordnung ist das Bedürfnis, uns anderer Menschen zu unserem Vorteile zu bedienen. Wer demnach die meiste Kraft hat, reißt die größten Vorteile an sich. Hieraus entsteht Druck, aus dem Unwillen hierüber der Begriff von Recht und Unrecht, hieraus das Gefühl der Tugend und das Bedürfnis des Gesetzes. Das Höhere, was sich auf diesem Weg im Menschen entwickelt, ruft den Glauben hervor, die Seele bestehe nicht wie alles andere aus Materie, sondern sie sei unsterblich und es gebe eine Gottheit."

Die welthistorische Bedeutung, welche die Encyklopädie erlangte, geht schon daraus hervor, daß man in der Geschichte die Periode des Erscheinens und der Verbreitung des Werkes kurzweg als das Zeitalter der Encyklopädisten zu bezeichnen pflegt. Das epochemachende Unternehmen derselben hat seine eigene Geschichte. Denn die Herausgabe dieses vielbändigen Muster-Konversationslexikons war mit außerordentlichen Schwierigkeiten verbunden. Im Jahre 1751 erschien der erste Band, und erst im Jahre 1766 konnten die letzten zehn Bände erscheinen. Oft war die Ausgabe sistiert, mitunter ganz und streng verboten, dann wieder stillschweigend geduldet, weil sich verschiedene Minister und einflußreiche Hofleute lebhaft der Fortführung des Werkes annahmen. Aber das feindselige Entgegenstreben der Priester und ihres Anhanges war heftig. Um dasselbe bei Hofe zu überwinden, mußten Männer und Minister wie Choiseul und Malesherbes dann und wann zu wunderlichen Mitteln greifen. So wenn sie, als die Encyklopädie wieder einmal verboten war, zu veranstalten wußten, daß man den elenden fünfzehnten Ludwig bei Tafel darauf brachte, nach der Verfertigungsart des Schießpulvers, und das „babylonische Weib", die Pompadour, nach der Verfertigungsart der Pomade zu fragen, worauf der bezügliche Band der Encyklopädie herbeigeholt und die beiden Artikel daraus vorgelesen wurden. König und Hauptmätresse waren höchlich erbaut über das lehrreiche Buch und das Weitererscheinen desselben wurde geduldet.

Der geschäftliche Erfolg war außerordentlich. Schon die erste Auflage ist 30 000 Exemplare stark gewesen und wurde rasch verkauft. Die Verleger hatten einen Reingewinn von 2 630 000 Livres; der Oberredakteur Diderot dagegen mußte sich für alle seine Mühe, Arbeit, Sorge und Gefahr mit 2 500 Livres für den Band abfinden lassen und erhielt zuletzt noch mit Not 20 000 Livres Entschädigung für seine verschiedenen Auslagen. Die Wirkung des Werkes der Encyklopädisten, welche einer ihrer jüngeren Zeitgenossen, Cabanis, mit Fug „la sainte confédération contre le fanatisme et la tyrannie" genannt hat, war unberechenbar groß. Hettner hat sie in wenigen Sätzen gut formuliert: „Eine feste Standarte war aufgepflanzt, die Losung war ausgeteilt. Allmählich, aber sicher zog die Denkart der neuen Schule in die Gesinnungen und Überzeugungen der Menschen. Es ist durch die Encyklopädie viel thörichte Überstürzung in die Welt gekommen, ein flaches Fertigsein mit Dingen und Rätseln, die nicht schöngeistig beredet, sondern mühevoll beobachtet und emsig und tief durchforscht sein wollen. Aber der innerste Kern war trotz alledem gesund und trieb heilsame Früchte."

Man wird den streitbaren Geistern, welche im 18. Jahrhundert das Banner der Vernunft erhoben, stets unrecht thun, wenn man sie absichtlich oder unabsichtlich aus dem Zusammenhange mit ihrer Zeit herausreißt. Man darf nie den Boden vergessen, auf welchem sie standen. Das durch Ludwig XIV. auf die Spitze getriebene Königtum war durch die Regentschaft Philipps von Orléans, dessen Treiben an das des Papstes Alexanders VI. erinnerte, und durch Ludwig XV., dessen Regierung nur eine lange Tragikomödie der Sünde und Schmach gewesen ist, durch und durch verächtlich geworden und hatte mit seiner Fäulnis die vornehme Welt angesteckt, von welcher aus der Giftstoff in verschiedenen Abstufungen bis in das Haus des Bürgers und in die Hütte des Bauers hinabtroff. Das echt religiöse Gefühl war bei der allgemeinen Verworfenheit und Blasiertheit völlig erloschen und an seine Stelle ein krasser Aberglaube der Herzen getreten, welcher gegen den Unglauben der Köpfe einen wunderlichen Kontrast bildete. Die Gesetze waren zu einem Spinngewebe geworden, welches der Reiche frech durchbrach und das nur den Armen fing — (bei Licht betrachtet, war und ist es freilich immer so) — Recht, Ehre und Sitte galten den Leuten von gutem Ton für Absurditäten; Familienleben und Häuslichkeit, diese Anker der öffentlichen Moral, hatten der lüderlichsten Mätressenwirtschaft Platz gemacht; unter Regierung verstand man nur noch die Kunst, dem Hofe, der Aristokratie und Pfaffheit die Geldmittel zu ihren Schwelgereien zu verschaffen; vor dem Auslande durch die Resultate des siebenjährigen Krieges mit Schande bedeckt und im Innern dem Bankerott entgegengehend, suchte Frankreich die offenkundige politische und moralische Auflösung, der es anheimgefallen, im Rausche des raffiniertesten Sinnengenusses zu vergessen, ohne dadurch dem immer gewaltsamer sich aufdrängenden Gefühle der Notwendigkeit einer allgemeinen Umwälzung entfliehen zu können. Statt dieses Gefühl sich klar zu machen, statt dieser Notwendigkeit auf gesetzmäßigem Wege zu ihrem Rechte zu verhelfen, trieb die französische Gesellschaft mit den dräuenden Problemen der Zeit ein geistreiches, witziges Spiel. Die Privilegierten tanzten auf einem Vulkan und tändelten mit dem Feuer, welches sie so bald verzehren sollte. In den Salons der Aristokratie wurde die Idee der Revolution, welche nachmals als brüllender Löwe Europa durchjagte, anfänglich als gehätscheltes Schoßhündchen mit Witz aufgefüttert. Vereinzelte Stimmen wurden überhört oder als Kuriosa belacht. Wer wirken und Ansehen erlangen wollte, mußte in den herrschenden Ton eingehen und nur ein alles bewältigendes Genie, wie das eines Rousseau war, konnte sich auch der Mode und der Gesellschaft zum Trotz Geltung verschaffen.

Ein Deutscher von Geburt, aber vollständig französiert, Friedrich Melchior Grimm (1723—1807), hat als vieljähriger Augen- und Ohrenzeuge den Verlauf der großen litterarischen Revolution, welche in Frankreich der politischen voraufging und dieser die Wege wies und bahnte, beobachtet und in seiner auf Veranlassung der Herzogin Luise Dorothea von Sachsen-Gotha-Altenburg in Paris französisch verfaßten, im Jahre 1812 zum erstenmal, seither wiederholt und zwar in 16 Bänden gedruckten, als ein hochwichtiges litteratur- und kulturgeschichtliches Quellenwerk zu schätzenden Correspondance littéraire geschildert. Es ist ein furchtbares Schauspiel, dieser bacchantische Reigen von Negation, Witz und Hohn, welchen die französische Gesellschaft des 18. Jahrhunderts aufführte, den auch die Vorgeiger mittanzen mußten und der mit dem gellenden Diderotschen Refrain endigte: „Et des boyaux du dernier prêtre serrez le cou du dernier roi!“ Die Jahrhunderte lang gefesselt gewesene Vernunft

gesellte ihrem Befreiungsjubel eine dämonische Rachelust, erfüllte Himmel und Erde, Kirche und Staat mit gellendem Gelächter und goß den abscheulichen Brodem, den ihre Ausmistung des Augiasstalls des Ancien Régime aufrührte, in Strömen über Europa aus. So nun, rücksichtslos in ihrem Hohn, boshaft und schadenfroh in ihrer Rache, aber unerschrocken und unermüdlich in ihrem Kampfe gegen Tyrannei, Dummheit und Vorurteil, stellt sie sich dar in Voltaire, der die negative Seite ihrer Thätigkeit vertritt, während wir sie in Rousseau einen mehr positiven Anlauf nehmen sehen werden.

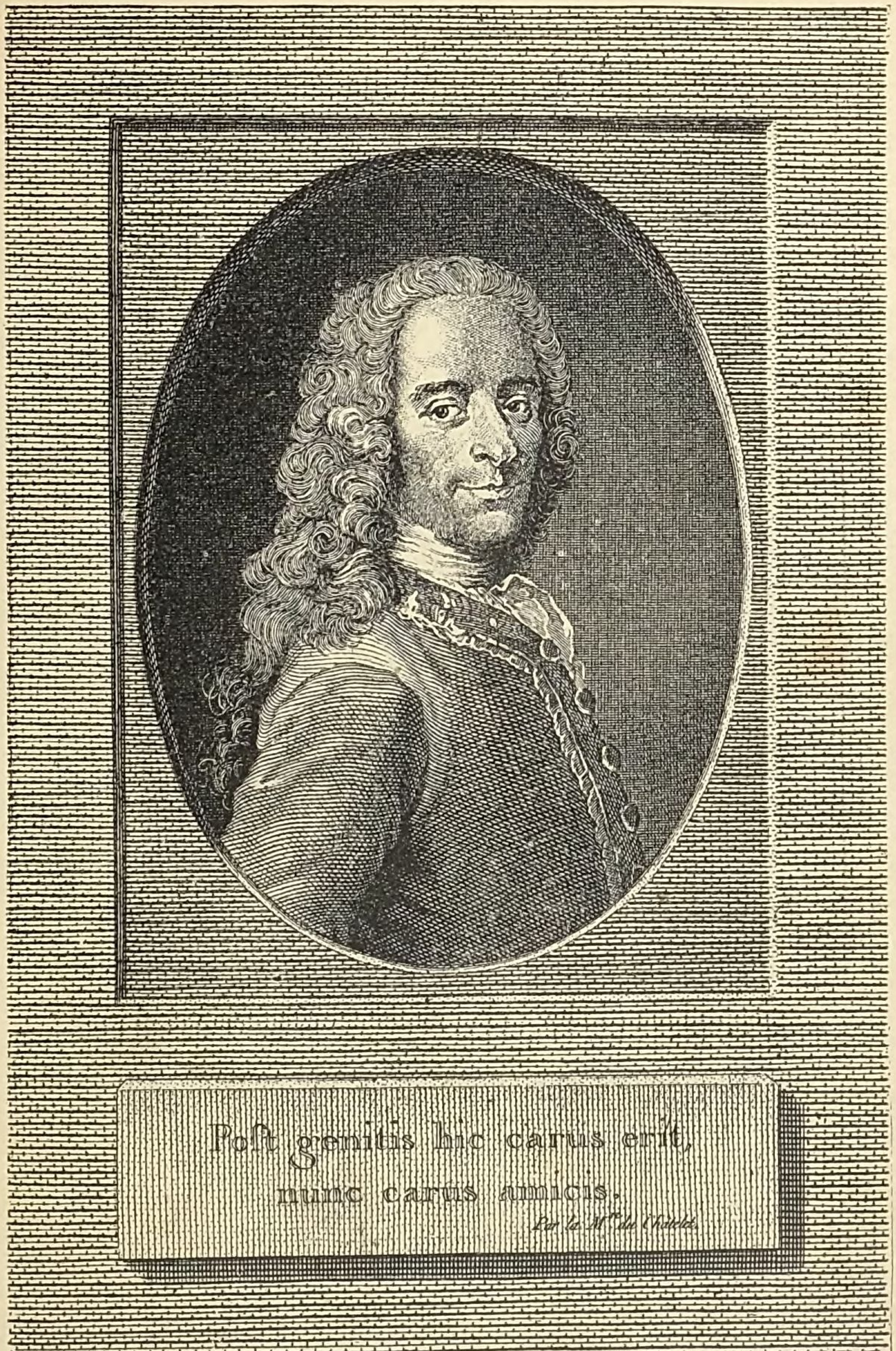
François Marie Arouet, unter dem Namen Voltaire zu welthistorischer Bedeutung gelangt, wurde am 21. November 1694 zu Paris geboren. Er ging bei den Jesuiten in die Schule, die er mit seinen ungläubigen Fragen und Einwürfen oft so ins Gedränge brachte, daß einer der Patres eines Tages vom Katheder sprang und dem Knaben, dem schon damals die dogmatischen Mysterien des Christentums ungereimt vorkamen, zurief: „Unglücklicher, du wirst einst das Panier des Deismus in Frankreich aufpflanzen!", eine Prophezeiung, die in vollem Maße erfüllt wurde. Der Schule entlassen, machte er verschiedene mißlungene Versuche, eine Laufbahn zu gewinnen, wurde durch seinen Paten Chateauneuf in die Kreise der vornehmen Wüstlinge und Witzlinge eingeführt, dichtete siebzehnjährig das Trauerspiel Oedipe und dokumentierte in diesem und in mehreren bissigen Epigrammen, noch entschiedener aber in der Ode Sur les malheurs du temps seine oppositionelle Tendenz. Die berühmten Verse, welche im Oedipe (Akt 4, Sc. 1) der Jokaste in den Mund gelegt sind:

„Nos prêtres ne sont point ce qu'un vain peuple pense,
Notre crédulité fait toute leur science" —

waren gleichsam der erste Schuß, den Voltaire gegen Kirchentum und Offenbarungsglauben losbrannte. Nicht genannter Ode wegen, wie man geglaubt hat, sondern eines anderen, ihm fälschlich zugeschriebenen Gedichtes wegen wurde er in die Bastille gethan; allein seine Haft diente nur dazu, einesteils seine Popularität zu begründen, andernteils seinen Haß gegen den Despotismus zu schärfen. Von diesem geschärften Hasse giebt rühmliches Zeugnis eine andere um diese Zeit entstandene Ode, La chambre de la justice, vielleicht sein feurigstes Gedicht, in welchem der junge Dichter, der inzwischen den Namen Voltaire angenommen hatte, weil ihm, wie er sagte, der Name Arouet nichts als Unglück und Verfolgung eingebracht hätte, ein furchtbares Gemälde von der damals ob Frankreich lastenden Zwingherrschaft entwarf, um mit der prophetischen Hinweisung auf eine bevorstehende Revolution zu endigen.

„Vieille erreur, respect chimérique,
Sortez de nos cœurs mutinés;
Chassant le sommeil léthargique
Qui nous a tenus enchainés.
Peuple! que la flamme s'apprête;
J'ai déjà, semblable au prophète,
Percé le mur d'iniquité:
Volez, détruisez l'injustice;
Saisissez au bout de la lice
La désirable liberté."

Wie dieses Gedicht den Beginn seiner unerbittlichen Opposition gegen den Staat markiert, so bezeichnet die vermutlich 1722 entstandene Epistel an Uranie (Le Pour et le Contre) den Anfang seiner erbitterten Befehdung der Kirche und des dogmatischen Christentums, dem darin arg mitgespielt wird. Der Schluß dieses Fehdebriefes enthält das, was man die positive Religionsansicht Voltaires nennen könnte.



Voltaire.

Faksimile eines Stiches nach dem Gemälde von de la Tour.

„Songe que du Très-Haut la sagesse éternelle
A gravé de sa main dans le fond de ton cœur
La religion naturelle;
Crois que de ton esprit la naïve candeur
Ne sera point l'object de sa haine immortelle;
Crois que devant son trône, en tout temps, en tous lieux,
Le cœur du juste est précieux;
Crois qu'un bonze modeste, un dervis charitable
Trouvent plutôt grâce à ses yeux
Qu'un janséniste impitoyable,
Ou qu'un pontife ambitieux.
Eh! qu'importe en effet sous quel titre on l'implore?
Tout hommage est reçu, mais aucun ne l'honore.
Un Dieu n'a pas besoin de nos soins assidus:
Si l'on peut l'offenser, c'est par des injustices,
Il nous juge sur nos vertus
Et non pas sur nos sacrifices."

In der Bastille war auch der Plan des Heldengedichtes La Henriade entstanden, welche Heinrich IV. feiert, als episches Gedicht aber, obgleich von den Franzosen lange bewundert, völlig unbedeutend ist. Es ist ein rhetorisches Machwerk, dessen Kälte, Dürre und Unbelebtheit Delilles Witz, es fände sich in diesem Heldengedichte voll von Krieg und von Schlachtrossen nicht einmal Gras, um die Pferde zu füttern, und Wasser, um sie zu tränken, vollkommen rechtfertigt.

Es kennzeichnet die Verfranzosung Friedrichs des Großen, wenn er in seiner Histoire de mon temps den heutzutage fast unglaublichen Ausspruch that: „Un homme sans passion préférera la Henriade aux poèmes d'Homère." In derselben Schrift orakelt der König, der bekanntlich den obskursten französischen Litteraten einem Lessing vorzog: „Boileau peut se comparer avec Horace, Racine surpasse tous ses émules de l'antiquité."

In ganz anderem Lichte erscheint jedoch die Henriade, wenn man sie, wie man soll, als ein Manifest der religiösen Toleranz gegen die Dunkelmänner und Zeloten betrachtet. Voltaire veröffentlichte dieses Werk in England, wo er, der Brutalität der Junker und der Willkür der französischen Justizpflege entflohen, die Zeit von 1726 bis 1729 zubrachte, und legte durch den Ertrag desselben den Grund zu seinem nachmaligen Reichtum, den er, klug vergrößert, durchaus edel verwandte, wie selbst seine erbittertsten Gegner zugeben müssen. Überhaupt hat er sich bei allen seinen zahllosen Schwächen, unter denen eine grenzenlose Eitelkeit, die ihn bei vielen Gelegenheiten zum höfischen Schmeichler erniedrigte, obenansteht, im öffentlichen und privatlichen Leben stets als Verteidiger des Rechtes, als Beschützer der Unterdrückten, als großmütiger Helfer der Armen erwiesen, und dieser heftige Gegner des dogmatischen Christentums, dessen Ausrottung er als seine Mission betrachtete („Ecrasons l'infame!"), zeigte allenthalben, wo ihm seine Eitelkeit nicht allzu hinderlich war, thatsächlich, daß die unsterblichen Verse, in welchen er in seiner Alzire den ethischen Gehalt des Christentums ausspricht, wirklich aus seinem Herzen kamen.

An der Stelle, welche ich im Auge habe, läßt Voltaire den Christen Gusman zu dem Heiden Zamore sagen:

„Des Dieux que nous servons connais la différence;
Les tiens t'ont commandé le meurtre et la vengeance;
Et le mien, quand ton bras vient de m'assassiner,
M'ordonne de te plaindre et de te pardonner.“

Voltaire war ein standhafter Deist und verdammte entschieden den Atheismus. Die christliche Dogmatik sein Leben lang mit seiner Hohngeißel schlagend, verwies er immer und überall auf das Sittengesetz der Natur und Vernunft, welches zugleich auch das des Christentums sei. So sagt er in seinem Lehrgedicht Discours sur l'Homme:

„Les miracles sont bons; mais soulager son frère,
Mais tirer son ami du sein de la misère,
Mais à ses ennemis pardonner leurs vertus,
C'est un plus grand miracle et qui ne se fait plus.“

Und in dem Gedicht Sur la loi naturelle:

„Sois juste, bienfaisant, contraire à tout extrême,
Indulgent pour ton frère . . . .
D'où tu viens, où tu vas, renonce à le savoir,
Et marche vers ta fin sans crainte et sans espoir.“



Voltaire.
Karrikatur von Hubert in der Pariser Nationalbibliothek.

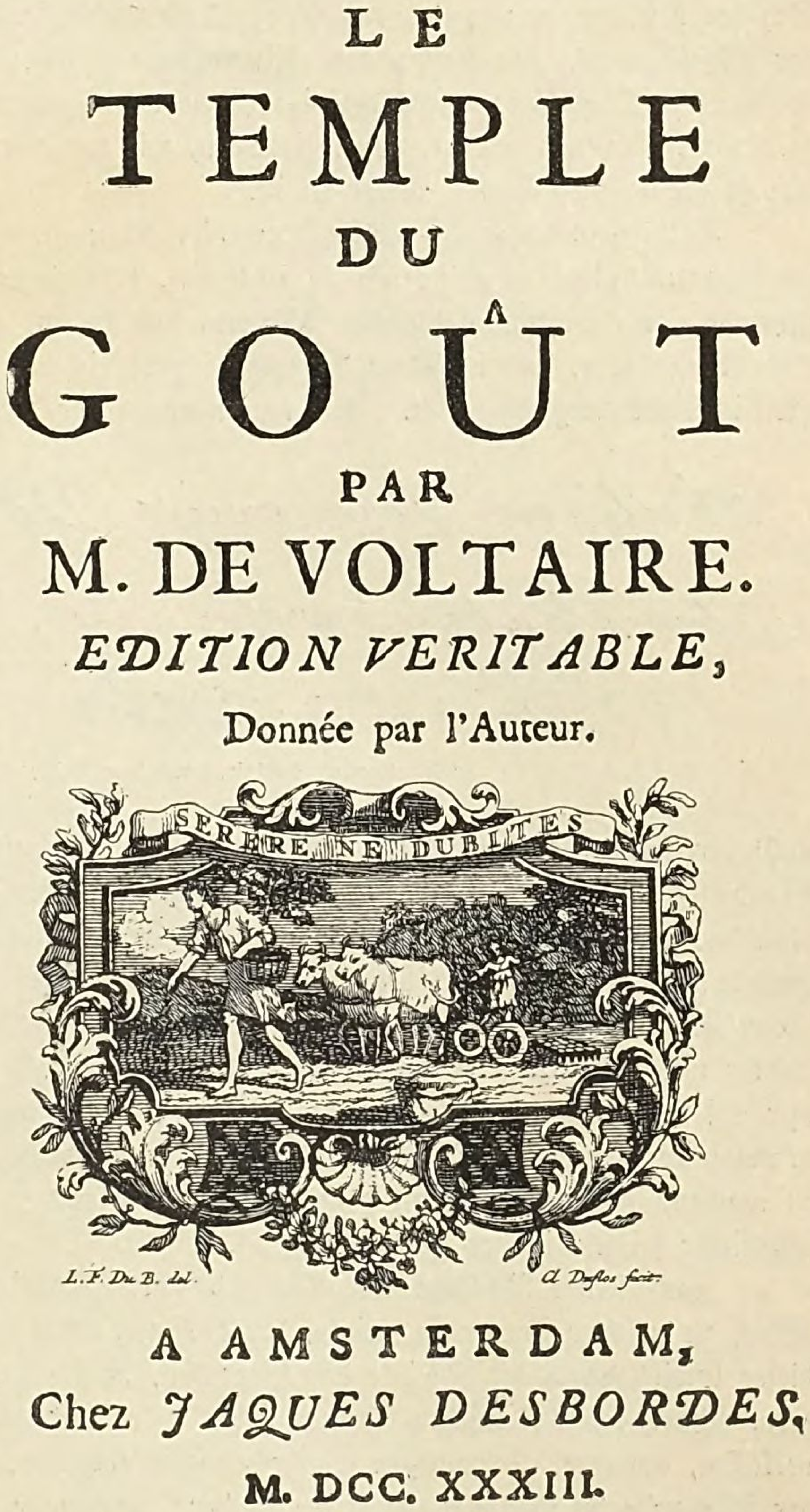
Eine Frucht seines Aufenthaltes in England waren die Lettres sur les Anglais, welche zunächst die Franzosen über die Philosophie und Litteratur des Inselreiches aufklären sollten, jedoch hinter diesem vorgeschützten Zwecke ihre bittere Kritik der französischen Zustände nur leicht verbargen. Die Machthaber ließen das Buch durch Henkershand verbrennen und bewiesen dadurch, wie scharf sie sich getroffen fühlten. Um dieselbe Zeit goß Voltaire auch über die Stockphilologen, über die Schulpedanten und litterarischen Zopfträger aller Art durch seine Satire Le temple du goût die beizendste Lauge aus, am ergötzlichsten in folgender Passage:

„Nous rencontrâmes en chemin — (auf dem Wege nach dem Tempel des Geschmacks nämlich) — bien des obstacles. D'abord nous trouvâmes MM. Baldus, Scioppius, Lexicocrassus, Scriblerius; une nuée de commentateurs qui restituaient des passages et qui compilaient de gros volumes à propos d'un mot qu'ils n'entendaient pas.“

„Là j'aperçus les Daciers, les Saumaises,
Gens hérissés de savantes fadaises,
Le teint jauni, les yeux rouges et secs,
Le dos courbé sous un tas d'auteurs grecs,
Tous noircis d'encre, et coiffés de poussière.
Je leur criai de loin par la portière:
N'allez-vous pas dans le temple du goût
Vous décrasser? — Nous, messieurs? point du tout;
Ce n'est pas là, grâce au ciel, notre étude:
Le goût n'est rien; nous avons l'habitude
De rédiger au long, de point en point
Ce qu'on pensa, mais nous ne pensons point.“

In dem arg verfolgten Gedicht Das Weltkind (le mondain) legte er den egoistischen Sybaritismus, dem die „Leute von Welt“ damals (wie allezeit) fröhnten, offen dar. Jetzt eröffnete er die Reihe seiner historischen Arbeiten mit der Histoire de Charles XII., welcher das Siècle de Louis XIV., der Essai sur les moeurs et l'esprit des nations depuis Charlemagne, die Histoire de Russie sous Pierre I.,

die Annales de l'Empire und die Histoire du Parlament de Paris folgten. Wie alles, was er schrieb, wurden auch Voltaires historische Arbeiten mit dem größten Beifall aufgenommen, und wenn die heutige Kritik dieselben gering anschlägt, so vergißt sie, wie die Geschichtschreibung überhaupt beschaffen war, als Voltaire sich in derselben versuchte. Ein gewiß strenger und unbestechlicher deutscher Forscher, F. C. Schlosser, nimmt ihn gegen ungerechte Angriffe offen in Schutz, stellt besonders den Essai sur les moeurs et l'esprit des nations als die erste philosophische Universalgeschichte hoch, zeigt, wie Voltaire allen folgenden Geschichtschreibern mit der Fackel dreister Kritik und mit einem gesunden, derben, unbefangenen Urteil vorangegangen, dem kompilatorischen Schlendrian ein Ende gemacht und die Geschichte vom Legendenwust und von allerlei frommen Lügen reingefegt habe.


LE TEMPLE DU GOÛT PAR M. DE VOLTAIRE. EDITION VERITABLE, Donnée par l'Auteur.

SERERE NE DUBITES

L. F. Du B. del. — C. Duflos fecit.

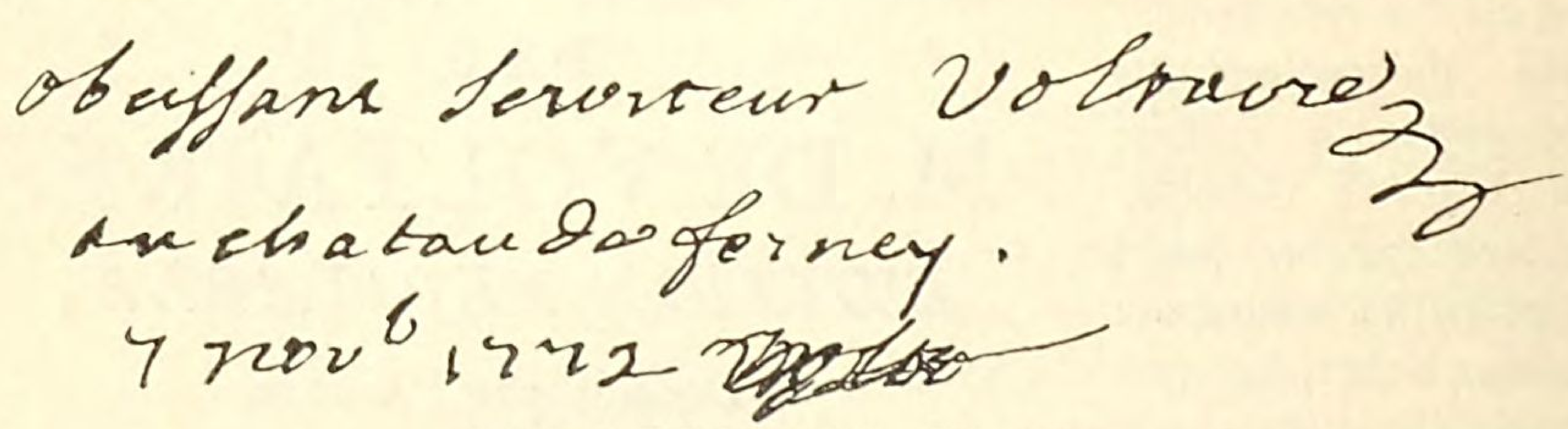
A AMSTERDAM, Chez JAQUES DESBORDES, M. DCC. XXXIII.

Titelblatt der ersten Ausgabe von Le temple du goût.
Nach einem Exemplar im Besitze der Verlagshandlung.

Die außerordentlichen, geradezu epochemachenden Verdienste Voltaires um die Historik, welche freilich mancher dünkelhafte Hefteſtoppeler und Kathederstotterer nicht anerkennt, weil er sie nicht kennt und überhaupt nicht weiß, daß ein Lichtbringer und Kämpfer wie Voltaire gar nicht mit dem Maßstab ordinärer Schulgelehrsamkeit gemessen werden kann und darf, — sind am gründlichsten nachgewiesen worden durch Buckle im 13. Kapitel seiner Hist. of civil. in England. Dort findet sich auch der Nachweis, daß Voltaire der erste Historiker gewesen, welcher das große Prinzip des Freihandels empfahl. Schon diese Thatsache bezeugt die zukunftschauende Genialität des Mannes.

Schlosser setzt auch die philosophischen Schriften Voltaires — Eléments de la philosophie de Newton, Dictionnaire philosophique, Philosophie de l'histoire, Bible commentée, Histoire de l'établissement du Christianisme etc. — ins rechte Licht, wenn er darauf hinweist, daß sie gar nicht darauf Anspruch machen, die Weisen der Schulen belehren zu wollen; der Nutzen dieser Schriften in Beziehung auf Befreiung der Menschen von den Ketten des Mittelalters sei ganz allein darein zu setzen, „daß gewöhnliche Menschen, durch den im Leben erworbenen Scharfblick eines großen und geistreichen Mannes belehrt, von ihm lernen, wie unter der von den Weisen gespeicherten Frucht ebenso viel Spreu als Korn ist."

Voltaires Romane — Zadig, Candide, Memnon, Babouc, Micromégas, Voyages de Scarmantado, La princesse de Babylon, L'ingénu u. a. — sind ebenfalls Ausführungen praktisch-philosophischer Themata und haben, als Romane unbedeutend, ihre Bedeutung darin, daß in jedem derselben irgend ein herrschendes Vorurteil seine handgreifliche Widerlegung findet. Der anmutigste dieser Tendenzromane ist Zadig; ein



Autograph Voltaires aus dem Jahre 1772.

unübertreffliches Meisterstück des gesunden Menschenverstandes aber ist Candide oder die beste Welt, in welchem „jene Philosophen lächerlich gemacht werden, die nicht bloß das Notwendige oder das ewige Gesetz im Wirklichen, sondern auch das unbegrenzte Feld des Möglichen bestimmen wollen, jene Spekulanten und Träumer, die auf ihrem Katheder oder am Schreibtische die ganze unermeßliche Zahl der Welten nur als Lichter und Lampen zu ihrem Behufe betrachten, jene Pedanten und Pfaffen, die alles nur auf den Menschen, als auf den Mittelpunkt der ganzen Schöpfung, beziehen und orakelnd verkündigen, daß es der Gottheit gar nicht möglich sei, eine Welteinrichtung zu machen, in welcher ihr oft dem Affen, noch öfter dem Tiger sehr ähnlicher Halbgott glücklicher sei als in der gegenwärtigen".

Nach seiner Rückkehr aus England hatte Voltaire seinen Brutus aufführen lassen, zu welchem Fontenelle meinte, der Verfasser hätte kein dramatisches Talent. Aber dieser bewies durch die Zaire das Gegenteil, mußte dann um der Herausgabe seines allzu scharf republikanischen Trauerspiels Der Tod Cäsars willen Paris wieder verlassen, um einer abermaligen Einkerkerung zu entgehen, und fand bei seiner Geliebten, der Marquise du Châtelet, zu Cirey in der Champagne ein mehrjähriges Asyl. Hier schrieb er unter anderen Sachen die Dramen Alzire, Zulime, Mahomet, Mérope und Das Wunderkind und arbeitete an dem komischen Heldengedicht La Pucelle, welches, schon um 1730 begonnen und seither in einzelnen Gesängen handschriftlich verbreitet, von den vornehmen Kreisen in ganz Europa mit Entzücken aufgenommen, vielfach verfälscht und erst 1762 von dem Verfasser vollständig veröffentlicht wurde. Die Pucelle d'Orléans (21 Gesänge) ist ohne Frage Voltaires genialstes Werk und zugleich

eine der kulturgeschichtlich wichtigsten litterarischen Schöpfungen des 18. Jahrhunderts, ein blankster Spiegel der Denkweise und der Sitten oder Unsitten der „Gesellschaft" von damals. Um dem Werke Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, müssen wir uns durchaus der Gewöhnung an die ideale Auffassung des Stoffes entschlagen, welche durch Schillers herrliche Tragödie unter uns gäng und gäbe geworden, und uns auf den cynischen Standpunkt stellen, welchen Voltaire als den Standpunkt seiner Dichtung am Eingang derselben mit seiner gewohnten Offenherzigkeit bezeichnet.

„Je ne suis né pour célébrer les saints;
Ma voix est faible et même un peu profane.
Il faut pourtant vous chanter cette Jeanne
Qui fit, dit-on, des prodiges divins.
Elle affermit, de ses pucelles mains,
Des fleurs de lis la tige gallicane,
Sauva son roi de la rage anglicane
Et le fit oindre au maître-autel de Reims.
Jeanne montra sous féminin visage,
Sous le corset et sous le cotillon
D'un vrai Roland le vigoureux courage,
J'aimerais mieux, le soir, pour mon usage,
Une beauté douce comme un mouton;
Mais Jeanne d'Arc eut un cœur de lion:
Vous le verrez, si lisez cet ouvrage.
Vous tremblerez de ses exploits nouveaux;
Et le plus grand de ses rares travaux
Fut de garder un an son pucelage."

Von hier aus werden wir die Pucelle als das brillanteste Feuerwerk des Witzes und des Hohnes, welches jemals aufgeführt worden, als das leibhaftige Konterfei des 18. Jahrhunderts, als eine Fleischwerdung des Geistes dieser Periode voll Frivolität, Auflösung und Zerstörung bewundern müssen; aber nur einen Schritt, ja nur einen Zoll breit von diesem Standpunkt entfernt wird das Werk jedem unverdorbenen Gemüt nur Widerwillen und das Gefühl erregen, daß der Geist niemals in höherem Grade sich selbst verhöhnt habe, als er es hier gethan. Die Thronbesteigung Friedrichs II. (1740) knüpfte das Band, welches schon früher zwischen diesem erleuchteten Despoten und Voltaire bestanden hatte, fester. Letzterer richtete bei dieser Gelegenheit eine Ode an den König, in welcher er die Erwartungen aussprach, die er von dem Monarchen für die Aufklärung hegte. Nach Paris zurückgekehrt, ward er durch sein Trauerspiel Mahomet, welches der Schalk dem Papst Benedikt XIV. zueignete, in neue Händel mit der Geistlichkeit verwickelt; denn diese merkte wohl, daß der Dichter mit seiner Darlegung von mohammedanischem Fanatismus den religiösen Fanatismus überhaupt und den christlichen insbesondere habe treffen wollen. Seine durch die äußerst erfolgreiche Aufführung der Mérope unterstützte Bewerbung um die Aufnahme in die französische Akademie wurde durch seine Feinde vereitelt, und erst 1746 sah er diesen sehnlichsten Wunsch erfüllt. Bald nachher verließ er mit der Marquise du Châtelet Paris wieder, um zwei Jahre an dem Hofe des polnischen Exkönigs Stanislaus zu Lüneville und zu Nancy zu verweilen. Nach dem Tode seiner Geliebten in die Hauptstadt zurückgekehrt, entsprach er endlich den dringenden Einladungen Friedrichs II. und ging 1750 nach Berlin, wo ihm die schmeichelhafteste Aufnahme zu teil ward.

Allein Voltaire sollte bald erfahren, daß der griechische Tragiker mit Recht ausgerufen: „Weh dem, der sich des Königs Pforte naht!"; denn die „entente cordiale" zwischen dem Monarchen der Litteratur und dem Monarchen der Borussen war durchaus nicht von Dauer, und jenem ward es in der Nähe des „erleuchteten Despoten" allmählich so unheimlich, daß er 1753 für gut fand, heimlich nach Frankreich zurückzukehren. Nach zweijährigem unstetem Aufenthalt zu Kolmar, Lüneville und Lyon kaufte er sich ein Landgut am Genfer See, welchem er den Namen Délices gab und das er

als seine neue Heimat mit dem schönen Gedichte begrüßte, welches mit den Worten beginnt: „O maison d'Aristippe!“ Es ist eins der wärmsten und glänzendsten Stücke seiner Poésies fugitives, und Villemain durfte es ungescheut eine unsterbliche Hymne an die Freiheit nennen. Nachdem er im Verlaufe des Gedichtes von Vergil gesprochen, der die italienischen Seen verherrlicht habe, fährt er fort:

„Mon lac est le premier; c'est sur ces bords heureux
Qu'habite des humains la déesse éternelle,
L'âme des grands travaux, l'objet des nobles vœux,
Que tout mortel embrasse ou désire ou rappelle,
Qui vit dans tous les cœurs, et dont le nom sacré
Dans tous les cours des tyrans et tout bas adoré,
La liberté“ etc.

Während seines Aufenthalts zu Délices begannen die Zänkereien mit J. J. Rousseau, dessen herber Republikanismus sich mit dem weltmännischen Epikuräismus Voltaires nicht gut vertrug. Indessen war der letztere gutmütig genug, dem verfolgten Philosophen in seinen Nöten ein Asyl bei sich anzubieten; allein Rousseau beantwortete diesen Antrag mit den grämlichen Worten: „Ich liebe Sie nicht, denn Ihre Komödien verderben meine Republik!“, was Voltaire zu der Äußerung veranlaßte: „Unser Freund Jean-Jacques ist kränker, als ich glaubte; nicht Rat noch Freundschaftsdienste bedarf er, sondern Bouillon.“ Im Jahre 1758 vertauschte er Délices mit Ferney, das weiter von Genf entfernt lag, und hier hielt er jahrelang einen litterarischen Hof, an dem sich alles sammelte, was Frankreich und das Ausland Schönes, Geistreiches und Vornehmes besaß, und mit dem auch Friedrich II. und Katharina II. durch eifrige Korrespondenz in Verbindung standen. Wenn der alternde Dichter sich mit Wohlbehagen in dem Glanze dieses Hofes sonnte, wie er es in der Epistel an Horaz vom Jahre 1771 ausgesprochen hat, so erscheint dies um so verzeihlicher, als er darob weder seine schriftstellerische Thätigkeit (La tolérance, Tancrède, Catéchisme de l'honnête homme und so weiter), noch seine gewohnten, echt humanen Bestrebungen für das Wohl seiner Mitmenschen (Anlegung von Armenkolonien, Adoption der schutz- und brotlosen Bruder-Enkelin Corneilles, Ehrenrettung von Calas, Sirven, de la Barre, Lally-Tollendal) irgendwie hintansetzte. Als vierundachtzigjähriger Greis machte er sich noch einmal nach Paris auf, das ihn nach achtundzwanzigjähriger Abwesenheit, dem Hof und der Geistlichkeit zum Trotz, wie einen Triumphator empfing. Aber die übermäßige Aufregung der ihm bereiteten Triumphe rieb ihn auf, und er starb nach kurzer Krankheit am 30. Mai 1778, gleichsam mit einer letzten Manifestation seiner unversöhnlichen Feindschaft gegen das dogmatische Christentum auf den Lippen. Es finden sich in Voltaires Werken zwei Verse, welche den Mann ebenso bündig als wahr charakterisieren; im ersteren tritt der Vielverketzerte seinen Feinden als Mensch mit dem Ausdruck edelsten Selbstgefühls entgegen: „J'ai fait un peu de bien; c'est mon meilleur ouvrage!“; der zweite faßt die welthistorische Arbeit des Schriftstellers in die unwiderlegbaren Worte: „Il ôte aux nations le bandeau de l'erreur!“

Man hat über die sogenannte Sterbebettreue Voltaires viel gelogen und gefaselt; Thatsache aber ist es, daß er sich selbst treu blieb bis zum Ende und daß ein fanatischer Priester vergeblich alles aufbot, um den Sterbenden zu bekehren. „Il (le curé de Saint-Sulpice) voulait absolument faire reconnaître au moins à Voltaire la divinité de Jésus-Christ, à laquelle il s'intéressait plus qu'aux autres dogmes. Il le tira un jour de sa

léthargie, en lui criant aux oreilles: „Croyez-vous à la divinité de Jésus-Christ?“ — „Au nom de Dieu, monsieur, ne me parlez plus de cet homme-là, et laissez-moi mourir en repos!“ répondit Voltaire. (Vie de Voltaire par Condorcet). Wenn noch ein deutscher Litterarhistoriker unserer Tage seine Besprechung Voltaires mit der Phrase begann: „Voltaire, dessen abschreckendes Äußere, der Typus des Affen und der Katze, aber verbunden mit dem scharfen Blicke des Adlers, schon die höllische Gesinnung abspiegelte, die in den dunklen Tiefen seiner Seele verborgen lag“ — so gehört eine solche Auslassung etwa in eine Fibel der Frères ignorantins, nicht aber in die Wissenschaft.[101])

Man hat das Verhältnis Voltaires und Rousseaus zu ihrem Jahrhundert ganz gut dadurch bezeichnet, daß man jenen den Kopf, diesen das Herz des Genius ihrer Zeit nennen könne. Voltaires Begeisterung kam aus dem Kopfe und hielt sich daher stets auf der Fläche des Witzes, Rousseaus Enthusiasmus dagegen loderte aus einem der heißesten Herzen empor, welche jemals im Dienste der Menschheit geschlagen; Voltaires Waffe war der Spott, Rousseaus Waffe war das Gefühl. Man könnte Voltaire auch die negative, Rousseau die affirmative Kraft ihrer Zeit nennen. Jener zerstörte, um zu zerstören und dann auf den Ruinen der Götzen und der Tempel der Unvernunft sein triumphierendes Hohngelächter aufzuschlagen, in welchem er die höchste Befriedigung fand; Rousseau aber wollte den politischen, sozialen und moralischen Unrat hinweggeschafft wissen, um für das Gebäude einer „vernünftigen“ Gesellschaftseinrichtung Raum zu gewinnen, woran Voltaire nie gedacht hat. Der Gegensatz zwischen den beiden Männern, deren Wirksamkeit sich dennoch gegenseitig mächtig unterstützte, zog sich auch durch ihr äußeres Leben hin. Voltaire lebt mit großen Herren als großer Herr, versäumt aber dabei nicht, die Leiden der Armen und Unterdrückten thatsächlich zu lindern, wo er kann; Rousseau dagegen verschmäht in demokratischem Stolz den Glanz und das Wohlbehagen einer weltmännischen Lebensführung, wie sie damals Leuten von Geist so leicht sich erschloß, lebt und stirbt arm, preist gegenüber der Frivolität und Genußsucht seiner Zeit die spartanische Einfachheit und Tugend und vergißt, während er Hunderttausende von Herzen für das Ideal einer besseren Gesellschaftsverfassung im allgemeinen und für das einer vernünftigeren Erziehungsweise im besonderen gewinnt, seiner zunächstliegenden Pflichten dergestalt, daß er seine eigenen Kinder ins Findelhaus schickt. Voltaire ist Realist, d. h. er nimmt Welt und Menschen, wie sie sind; Rousseau ist Idealist, d. h. er nimmt Welt und Menschen, wie sie sein sollten: daher findet sich jener mit der Gesellschaft ab, indem er sich mit den Gescheiten verträgt und den Dummen den Fußtritt seines Spottes giebt, dieser hingegen wird bei aller Liebefülle, welche sein Gemüt hegt, sich selbst und andern zur Qual und endet in Einsamkeit, Mißtrauen und Menschenhaß.

Ungemein rührend spricht Rousseau das Gefühl seiner Stellung zur Gesellschaft in den ersten Zeilen seiner „Rêveries du Promeneur solitaire“ aus: „Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frères, de prochain, d'ami, de société que moi même. Le plus sociable et le plus aimant des humains en a été proscrit par un accord unanime. Ils ont cherché, dans les raffinements de leur haine, quel tourment pouvait être le plus cruel à mon âme sensible, et ils ont brisé violemment tous les liens qui m'attachaient à eux. J'aurais aimé les hommes en dépit d'eux-mêmes: ils n'ont pu, qu'en cessant de l'être, se dérober à mon affection. Les voilà donc étrangers, inconnus, nuls enfin pour moi, puisqu'ils l'ont voulu.“ Freilich wäre da zu fragen, wer denn Rousseaus Vereinsamung mehr

verschuldet habe, er selber oder die Gesellschaft? Rousseau würde gut gethan haben, die naheliegende Wahrheit zu beherzigen, welche Goethe etwas später aussprach:

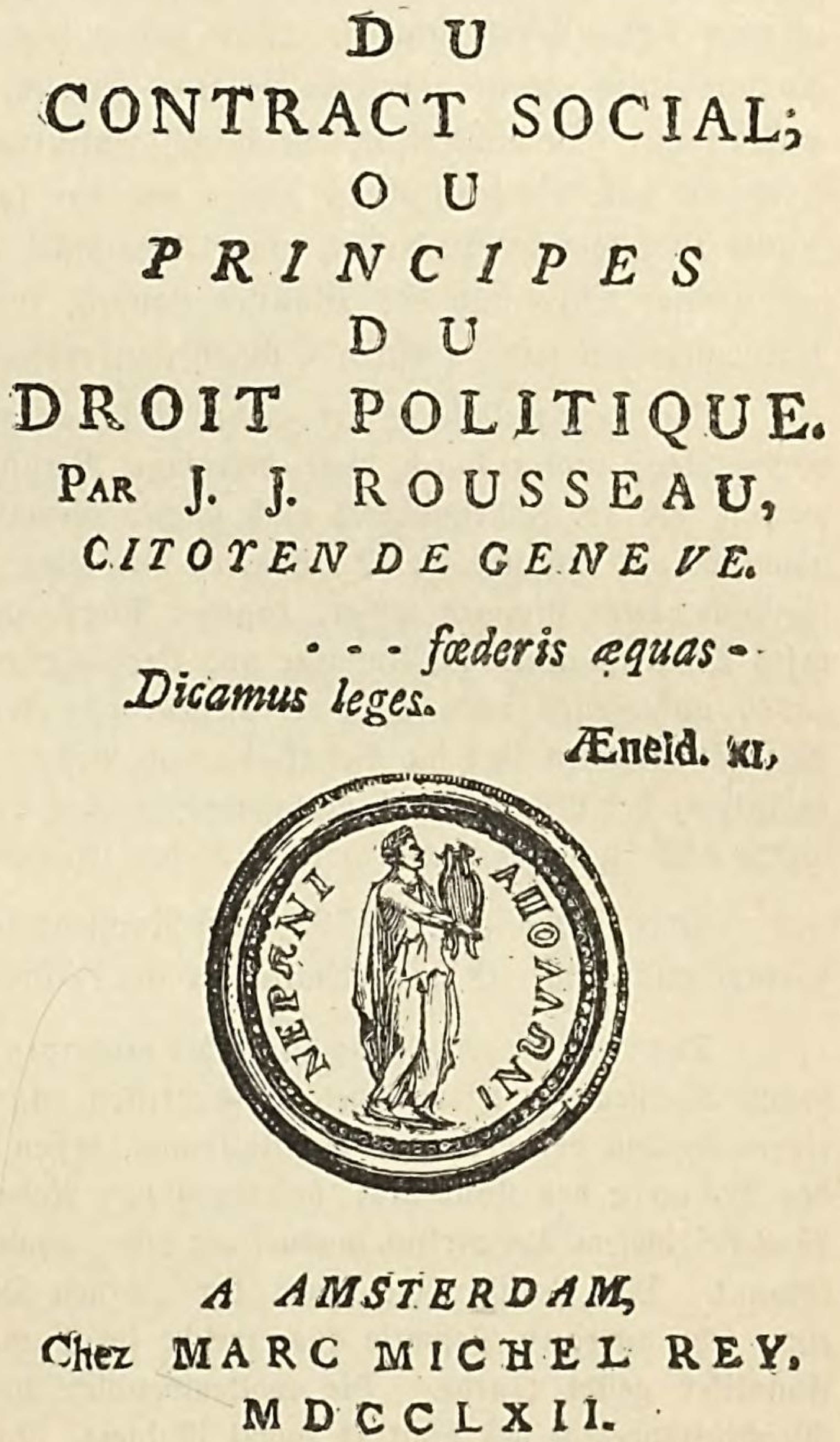
„Wer sich der Einsamkeit ergiebt,
Ach, der ist bald allein:
Ein jeder lebt, ein jeder liebt
Und läßt ihn seiner Pein."

Ein Geschick aber teilen die Zwei: die Verfolgung durch Dummköpfe, Fanatiker und Heuchler, und ein zweites: den unsterblichen Nachruhm.

Jean Jacques Rousseau wurde am 28. Juni 1712 zu Genf geboren. Der Goethesche Satz: „Niemand glaube die ersten Eindrücke seiner Kindheit verwinden zu können" — bewährte sich an ihm vollkommen; denn die Erinnerung an das einfach bürgerliche Hauswesen seines Vaters, der ein Uhrmacher war, und an die damalige republikanische Einfachheit seines vaterstädtischen Lebens, sowie die hieran geknüpften Bilder einer arbeitsamen, redlichen und friedlichen Existenz bilden einen Grundzug seiner reformistischen Bestrebungen, während der unentwegliche Eindruck, den die Lesung der Alten (insbesondere Plutarchs), die ihm freilich nur in Übersetzungen zugänglich waren, auf den Knaben übte, deutlich als Basis seines das ganze Leben hindurch unerschütterlich bewahrten, festen und strengen Republikanismus sich nachweisen läßt. Die Verirrungen, Abenteuer und Widerwärtigkeiten seiner Jugend übergehen wir, da sie jedem aus der ergreifenden Beschreibung, die Rousseau in seinen Bekenntnissen davon entwirft, bekannt sind, und beginnen unsere kurze Skizze seiner litterarischen Thätigkeit mit dem Jahre 1745, wo er mit dem Vorsatz nach Paris kam, sich eine schriftstellerische Laufbahn zu öffnen. Er machte zu diesem Zwecke Bekanntschaft mit den damaligen Modephilosophen, mit den Encyklopädisten, und übernahm die Bearbeitung der musikalischen Artikel der Encyklopädie, als ihn die Beantwortung der von der Dijoner Akademie gestellten Preisfrage: „Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les moeurs?" für immer in eine ganz andere Sphäre warf und ihm, so zu sagen, sein eigenes Wesen erst offenbarte. Rousseau gab der angeführten Preisfrage die Wendung, als hätte sie gelautet, ob der Mensch durch wissenschaftliche und künstlerische Bildung sittlich besser würde, und antwortete hierauf mit einem entschiedenen Nein, das aber so originell begründet, mit so glänzender Beredsamkeit durchgeführt und verteidigt wurde, daß ihm die Akademie den Preis zuerkannte, gewiß ohne zu wissen, daß sie damit den Propheten und Apostel einer radikalen Umwälzung und „Verbesserung" der Gesellschaft krönte. Rousseau hat ohne Frage seine Antwort mehr mit sophistischen als echt wissenschaftlichen Gründen gestützt und seinem Haß gegen die Civilisation so einseitig den Lauf gelassen, daß Voltaires Witz: er habe nach Durchlesung von Rousseaus Schrift ein außerordentliches Gelüste empfunden, auf allen Vieren zu kriechen — keine üble Kritik derselben abgiebt. Allein die Wirkung von Rousseaus paradoxer Opposition gegen Wissenschaft und Kunst war darum eine ebenso berechtigte als außerordentliche, weil diese Opposition mitten aus der Liederlichkeit, Leichtfertigkeit und Ratlosigkeit der Zeit heraus auf die Rückkehr zur Natur, zu den einfachen Grundlagen, auf welchen die menschliche Gesellschaft ursprünglich beruhte, hinwies, als auf das einzige Mittel, der Korruption der einen ein Ende zu machen und der Revolutionslust der anderen eine haltbare und heilsame Richtung zu geben.

Rousseau gewann durch diese Schrift mit einem Schlage eine entschiedene Berühmtheit, aber in dieser barg sich der nie rastende Stachel unersättlicher Ruhmsucht, welche den Armen von da ab in beständiger Fieberaufregung hielt. Mittels seines Rufes

sein Glück zu machen, schlug er aus, wandte sich von der Aussicht auf Hofgunst, welche ihm seine 1752 geschriebene und komponierte Operette Le devin du village, die durch den Reiz ländlicher Einfalt und Natur anzog, eröffnete, verachtungsvoll ab und versetzte, auch auf diesem Gebiete seinem Wahlspruch: „Vitam impendere vero“ getreu, der französischen Eitelkeit durch seine Lettres sur la musique française einen empfindlichen Schlag. Er entwich vor den hieraus gegen ihn entstandenen Anfeindungen aus Paris in seine Vaterstadt, wo er, während seiner Jugendirrfahrten katholisch geworden, wieder zum Calvinismus zurücktrat. Von nun an gab er sich im republikanischen Gegensatz zu den höfischen Titeln vieler Litteraten jener Zeit auf seinen Schriften den Titel Citoyen de Genève und widmete mit hinreißender Beredsamkeit seine durch eine zweite Preisaufgabe der Dijoner Akademie veranlaßte Abhandlung über die Ursachen der Ungleichheit unter den Menschen (Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes) dem Genfer Magistrat. Diese Widmung, welche, stilistisch betrachtet, vielleicht die schönste französische Prosa ist, die je geschrieben wurde, macht den Einfluß seiner Jugenderinnerungen auf Rousseaus politische und soziale Theorien sehr fühlbar. Was die Abhandlung selbst betrifft, so enthält sie in weiterer Ausführung der in den früheren dargelegten Ideen die Grundzüge aller später von Rousseau aufgestellten Lehren. Die Ungleichheit unter den Menschen leitet er davon her, daß der erste, welcher auf den Einfall kam, ein Stück Land abzugrenzen und zu sagen: Das ist mein!


DU
CONTRACT SOCIAL;
OU
PRINCIPES
DU
DROIT POLITIQUE.
PAR J. J. ROUSSEAU,
CITOYEN DE GENEVE.

. . . fœderis æquas
Dicamus leges.
Æneid. XI.

A AMSTERDAM,
Chez MARC MICHEL REY.
MDCCLXII.

Titel der ersten Ausgabe des Contrat social. Amsterdam 1762.
(Petit, Bibliographie. Paris, Maison Quantin.)

Leute fand, welche dumm genug waren, ihm diese Behauptung zu glauben. Die Mächtigsten oder die Ärmsten folgerten aus ihrer Stärke oder aus ihren Bedürfnissen ein Recht an anderer Menschen Eigentum, und dadurch ging die (angebliche) ursprüngliche Gleichheit aller zunichte. Der Aufhebung der ursprünglichen Gleichheit aber folgte eine entsetzliche Verwirrung, ein Kampf zwischen dem Rechte des Stärkeren und dem des früheren Besitzers, und das durch diesen Kampf herbeigeführte allgemeine Elend erzeugte in den Menschen das Gefühl des Bedürfnisses eines Vertrags, mit dessen Abschließung die Gesellschaft oder der Staat begann, welcher in Rousseaus Augen kon-

sequenterweise nichts sein konnte, als die zum Gesetz erhobene Ungleichheit und Ungerechtigkeit, also ein in seinen Fundamenten nichtswürdiges Ding, das radikal zerstört werden müsse, um der wahren, auf Gleichheit und Gerechtigkeit basierten Gesellschaft, dem Natur- und Vernunftstaate Platz zu machen.

Im Jahre 1756 nach Frankreich zurückgekehrt, verbrachte er einige Jahre in der ländlichen Zurückgezogenheit des Thales von Montmorency, wo ihm seine großmütige Freundin, Frau von Epinay, eine gastfreundliche Zufluchtsstätte bereitet hatte und wo er seine besten Werke schrieb. 1759 gab er seinen in Briefform verfaßten weltberühmten Roman Julie ou la nouvelle Héloïse, heraus, der, obgleich eigentlich kein Kunstwerk, sondern nur das dichterische Gefäß reformistischer Gedanken, dennoch das unschätzbare Verdienst hat, die französische Poesie aus der konventionellen Region der Salons in die Natur zurückgeführt zu haben, wie er denn, als Dichtung betrachtet, in der Beschreibung des Genfer Sees und des Walliser Landes, in der Schilderung von Naturscenen und Naturmenschen seine größten Schönheiten entfaltet.

Die Neue Heloise gehört zu den Büchern, welche eine weltgeschichtliche Wirkung hervorbrachten, indem durch diese beredsame Berufung an das Gefühl die revolutionäre Bewegung des 18. Jahrhunderts auch solchen Gemütern mitgeteilt wurde, die sich durch die höhnische und cynische Taktik Voltaires und seiner Gesinnungsgenossen bisher gegen dieselbe feindlich hatten stimmen lassen, dagegen Rousseaus auf die glühendste Empfindung gegründetes Manifest gegen die Unnatur und Verkünstelung der gesellschaftlichen Zustände mit Entzücken aufnahmen und so in der anziehenden Form eines Romans die Verkrüppelung der Societät erkennen und die Sehnsucht nach Besserem und Edlerem, nach der gänzlichen Umgestaltung des Lebens mit dem unwiderstehlichen Erzähler, der die Liebesgeschichte von Saint-Preux und Julie zu einem Hohenliede der Leidenschaft gemacht hatte, teilen lernten.

Drei Jahre später, 1762, ließ Rousseau seinen Gesellschaftsvertrag (Contrat social) und seinen Emil (Emile ou de l'éducation) erscheinen.

Der Contrat social, die Bibel der modernen Demokratie, verwebt die einzelnen Fäden, welche Rousseau in seinen zwei Preisschriften angesponnen, zu einem politischen System, zu einem System des abstrakten Radikalismus, dessen Übertragung in die Praxis nachmals von den Männern des Konvents, besonders von Robespierre und Saint-Just, versucht wurde. Was bei diesem Verwirklichungsversuch einer phantastischen Theorie herauskam, ist traurig bekannt. Das Rousseausche Ideal der „reinen Demokratie" schlug in der Wirklichkeit zu einer sehr unreinen Despotie aus, welche im Namen von Pöbelbanden durch eine Handvoll Fanatiker geübt wurde. Die wolkenwandlerische Theorie und abstrakte Freiheits- und Gleichheitspredigt des Contrat social ist diese. Die Souveränität kommt einzig und allein dem Volke zu. Die Macht des Volkes beruht in der Gesetzgebung; die Exekutivgewalt, d. h. die Regierung, ist bloß ein Mandat des Souveräns, des Volkes. Angenommen sogar, es stehe ein Fürst an der Spitze der Regierung, so ist er nur ein Diener des Volkes, der erste Beamte desselben. Die Souveränität ist nicht zusammengesetzt, sie ist unteilbar und ruht nur im Volke, aber im ganzen Volke. Sie kann auch nicht repräsentiert werden; denn sie besteht wesentlich in dem allgemeinen Willen und dieser kann nicht repräsentiert werden, er ist entweder er selbst oder er ist ein anderer, ein drittes existiert nicht. Demnach sind Volksdeputierte keineswegs Repräsentanten des Volkes, sondern einzig und allein dessen Kommissäre, welche über nichts einen definitiven Beschluß fassen können. Jedes Gesetz, das nicht von dem Volk in Person bestätigt wird, ist durchaus ungiltig, ist gar kein Gesetz. Die Idee einer Repräsentativ-Verfassung ist modern; sie leitet sich aus der Feudalverfassung her, ist also die Frucht einer ebenso absurden als ungerechten Regierungsform, welche das mensch-

liche Geschlecht so entwürdigte, daß in ihr der Name Mensch eine Schmach ausdrückte. In den Freistaaten und selbst in den Monarchien des Altertums hatte das Volk niemals Repräsentanten, man kannte nicht einmal das Wort. In demselben Augenblick, in welchem sich ein Volk Repräsentanten giebt, entäußert es sich seiner Souveränität, ist es nicht mehr frei, existiert es nicht mehr. Periodische Versammlungen des ganzen Volkes besorgen die Gesetzgebung und die Revision der Verfassung. Die Versammlungen werden mit zwei Fragen eröffnet: Soll die gegenwärtige Regierungsform fortbestehen? und: Soll das Volk die exekutive Gewalt in den Händen derer lassen, die gegenwärtig damit betraut sind? u. s. f. Es liegt auf der Hand, daß Rousseaus Ideal einer „reinen“ Demokratie nur auf ganz kleine Staaten anwendbar und auch in solchen Miniaturstaaten nicht von Dauer sein kann. Er giebt das selber zu, deutet aber zugleich auf das Föderativsystem als auf ein Auskunftsmittel hin.

Der Emil kündigt sich zwar als Roman an, allein die Erzählung ist hier noch weit mehr als in der Heloise bloß Mittel, nicht Zweck. Rousseau wollte in diesem Buche alles, was er einzeln und zerstreut über soziale Zustände im allgemeinen, über Religion und Erziehung im besonderen gesagt hatte, zu einem systematischen Ganzen vereinigen, das er der größeren Zugänglichkeit wegen in das Gewand einer Erzählung hüllte. Die Grundidee des Werkes ist der bei Rousseau stets wiederkehrende Gedanke, daß, wie alles, so auch der Mensch von Natur aus gut sei, und daß er, durch die Civilisation verdorben, wieder zum Naturzustand zurückkehren müsse, um edel und glücklich zu werden. Dieses Prinzip enthält in sich schon die Negation des bestehenden Gesellschaftszustandes, die Befehdung der Einrichtung von Kirche und Staat, durch welche ja der Mensch auf gesetzlichem Wege schlecht, so zu sagen verfassungsmäßig gewaltsam, böse gemacht wird. Der Emil beginnt mit den Worten:

„Tout est bien, sortant des mains de l'auteur des choses; tout dégénère entre les mains de l'homme. Il force une terre à nourrir les productions d'une autre, un arbre à porter les fruits d'un autre; il mêle et confond les climats, les éléments, les saisons; il mutile son chien, son cheval, son esclave; il bouleverse tout, il défigure tout; il aime la difformité, les monstres; il ne veut rien tel que l'a fait la nature, pas même l'homme: il le faut dresser pour lui, comme un cheval de manège; il le faut contourner à sa mode, comme un arbre de son jardin. Sans cela, tout irait plus mal encore, et notre espèce ne veut pas être façonnée à demi. Dans l'état où sont désormais les choses, un homme abandonné dès sa naissance, à lui-même, parmi les autres seroit le plus défiguré de tous. Les préjuges, l'autorité, la nécessité, l'exemple, toutes les institutions sociales dans lesquelles nous nous trouvons submergés, étoufferaient en lui la nature, et ne mettraient rien à la place. Elle y serait comme un arbrisseau que le hasard fait naître au milieu d'un chemin, et que les passants font bientôt périr, en le heurtant de toutes parts et le pliant dans tous les sens.“

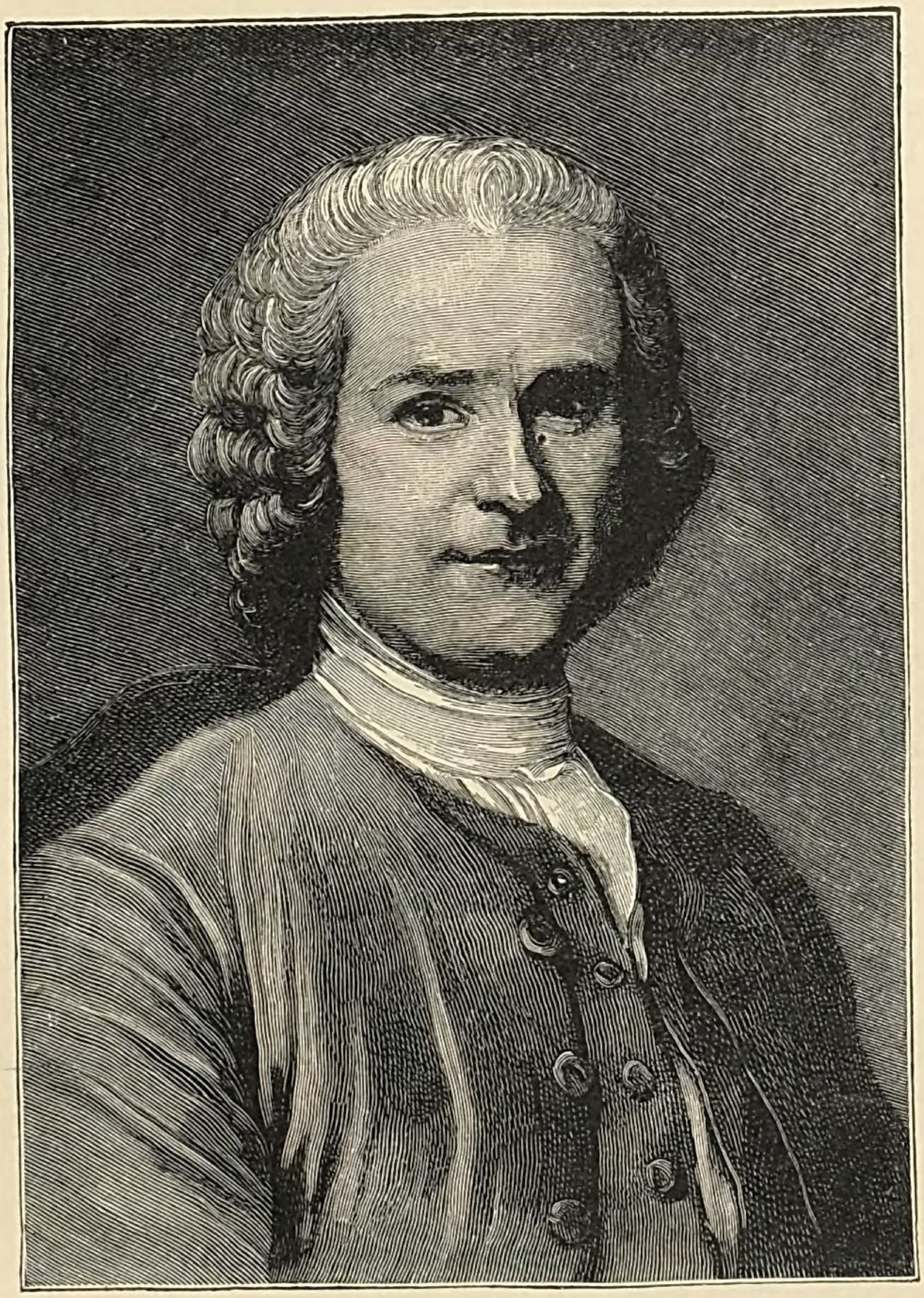
Im Emil giebt Rousseau zunächst eine herbe und wahre Kritik des verkehrten Erziehungs- und Unterrichtswesens seiner Zeit; hierauf wird bei der Gelegenheit, wo Rousseau seinen Zögling die Religion des Herzens, die Moral des Gefühls lehrt, die zu Recht und Gewohnheit bestehende Religion und Moral einer Untersuchung unterworfen, welche die Richtigkeit beider darthun soll. Die positive Religion kommt besonders im dritten Teile des Buches, welcher das berühmte Credo des savoyischen Vikars (Profession de foi du vicaire savoyard) enthält, schlimm weg. Rousseau beweist, daß der sogenannte historische Glaube, philosophisch und historisch angesehen, durchaus unhaltbar sei; er bekämpft die Notwendigkeit und sogar die Möglichkeit des Dinges, welches die Theologen Offenbarung nennen, und führt, jedoch stets mit gehaltenem Ernst und ohne alle Frivolität, die theologische Methode, die Wahrheit und Göttlichkeit des Christen-

tums dialektisch zu beweisen oder beweisen zu wollen, ad absurdum. Es konnte nicht fehlen, daß bei so bewandten Sachen der Emil eine ungeheure Aufregung und ein wütendes Geschrei, sowie Gewaltmaßregeln gegen seinen Verfasser hervorbrachte. Nicht nur der ganze Troß der katholischen und protestantischen Orthodoxen, nicht nur Jesuiten und Jansenisten, nicht nur Pfaffen, Juristen und andere Heuchler, nein, auch die freigeistigen Sophisten machten Chorus gegen Rousseau, weil dieser mit siegreicher Beredsamkeit das Gefühl edler und reiner Seelen gegen den alles beschmutzenden Witz einer trostlosen Negation verfochten hatte.

Z. B. in folgender Stelle, die unbedingt zu den edelsten und wärmsten Äußerungen Rousseaus gehört und die ich besonders zum Beweise hersetze, daß meine obige Bezeichnung Rousseaus als eines affirmativen Geistes keineswegs aus der Luft gegriffen war:

„Mon fils, tenez votre âme en état de désirer toujours qu'il y a un Dieu, et vous n'en douterez jamais. Au surplus, quelque partie que vous puissiez prendre, songez que les vrais devoirs de la religion sont indépendants des institutions des hommes; qu'un cœur juste est le vrai temple de la Divinité; qu'en tout pays et dans toute secte aimer Dieu par-dessus tout et son prochain comme soi-même, est le sommaire de la loi; qu'il n'y a point de religion qui dispense des devoirs de la morale; qu'il n'y a de vraiment essentiels que ceux-là que le culte intérieur est le premier de ces devoirs, et que sans la foi nulle véritable vertu n'existe. — Fuyez ceux qui, sous prétexte d'expliquer la nature, sèment dans les cœurs des hommes de désolantes doctrines, et dont le scepticisme apparent est cent fois plus affirmativ et plus dogmatique que le ton décidé de leurs adversaires. Sous le hautain prétexte qu'eux seuls sont éclairés, vrais, de bonne foi, ils nous soumettent impérieusement à leurs décisions tranchantes, et prétendent nous donner pour les vrais principes des choses les inintelligibles systèmes qu'ils ont bâtis dans leur imagination. Du reste, renversant, détruisant, foulant aux pieds tout ce que les hommes respectent, ils ôtent aux affligés la dernière consolation de leur misère, aux puissants et aux riches le seul frein de leurs passions; ils arrachent du fond des cœurs les remords du crime, l'espoir de la vertu, et se vantent encore d'être les bienfaiteurs du genre humain. Jamais, disent-ils, la vérité n'est nuisible aux hommes. Je le crois comme eux; et c'est à mon avis une grande preuve que ce qu'ils enseignent, n'est pas la vérité. Bon jeune homme, soyez sincère et vrai sans orgueil; sachez être ignorant; vous ne tromperez ni vous ni les autres. Si jamais vos talents cultivés vous mettent en état de parler aux hommes, ne leur parlez jamais que selon votre conscience, sans vous embrasser s'ils vous applaudiront. L'abus du savoir produit l'incrédulité. Tout savant dédaigne le sentiment vulgaire; chacun en veut avoir un à soi. L'orgueilleuse philosophie mène à l'esprit fort, comme l'aveugle dévotion mène au fanatisme. Evitez ces extrémités; restez toujours ferme dans la voie de la vérité, ou de ce qui vous paraîtra l'être dans la simplicité de votre cœur, sans jamais vous en détourner par vanité ni par foiblesse. Osez confesser Dieu chez les philosophes, osez prêcher l'humanité aux intolérents. Vous serez seul de votre parti, peut-être; mais vous porterez en vous même un témoignage qui vous dispensera de ceux des hommes. Qu'ils vous aiment ou vous haïssent, qu'ils lisent ou méprisent vos écrits, il n'importe. Dites ce qui est vrai, faites ce qui est bien; ce qui importe à l'homme est de remplir ses devoirs sur la terre: et c'est en s'oubliant qu'on travaille pour soi. Mon enfant, l'intérêt particulier nous trompe; il n'y a que l'espoir du juste qui ne trompe point.“

Der Emil ward auf Befehl des Pariser Parlaments unmittelbar nach seinem Erscheinen durch Henkershand verbrannt (1762), und Rousseau mußte die Flucht ergreifen. Er entwich nach Genf; aber der Genfer Protestantismus stand dem Pariser



J. J. Rousseau

Nach dem Gemälde von de la Tour.

Katholizismus an stupider Verfolgungswut nicht nach. Auch zu Genf wurde der Emil verbrannt, und Rousseau fand kein Asyl in seiner Vaterstadt, ebensowenig im Kanton Bern, und mußte sich wie ein gehetztes Wild in dem abgelegenen Gebirgsdörfchen Motiers im Neuchateler Lande bergen. Von hier ließ er die zwei Streitschriften Jean-Jacques Rousseau à Christophe de Beaumont, archevêque de Paris und die Lettres écrites de la montagne ausgehen, worin er die im Emil gepredigten Lehren verteidigte und einzelne weiter ausführte. Der fanatische Pfarrer des Dorfes zwang den Verfolgten, im Jahre 1765 aufs neue flüchtig zu werden und auf der durch den Aufenthalt des großen Verfolgten so berühmt gewordenen Petersinsel im Bieler See eine Zuflucht zu suchen, welche ihm aber die Berner Aristokratie nicht lange gewährte. Wieder aufgescheucht, floh er nach Straßburg, dessen Gouverneur, der Marschall de Contades, ihm seinen Schutz angedeihen ließ. Im folgenden Jahre ging Rousseau infolge einer Einladung des englischen Philosophen Hume nach England, kehrte aber schon 1767 nach Frankreich zurück. Man ließ ihn unter der Bedingung, daß er nichts mehr gegen die bestehende Religion und Regierung schreibe, in Ruhe. Viele Jahre ernährte er sich nun dürftig mit Notenabschreiben, trieb zu seiner Erholung Botanik und heiratete 1769 seine langjährige Haushälterin Therese Levasseur, die ihm mehrere Kinder geboren hatte. Wenige Wochen vor seinem Tode, im Mai 1778, nahm er, sonst alle und jede Gunstbezeugung seiner vornehmen Verehrer entschieden zurückweisend, die Einladung des Marquis von Girardin an, auf dessen Landgut Ermenonville unfern Paris seinen Aufenthalt zu nehmen. Die hiedurch endlich erlangte Ruhe sollte er indessen nicht lange genießen; denn schon am 3. Juni 1778 machte ein Schlagfluß (oder ein Selbstmord?) seinem Leben ein Ende. Girardin ließ ihm einen Grabstein setzen und darauf die Worte schreiben: „Ici repose l'homme de la nature et de la vérité“ — Worte, welche, cum grano salis verstanden, eine gerechte Charakteristik des großen Toten enthalten. Unter seinen hinterlassenen Papieren fand man seine berühmten Bekenntnisse (Confessions), eine Selbstbiographie, die bis gegen das Ende des Jahres 1765 fortgeführt ist. Diese kühne, wenn auch von echt französischer Eitelkeit keineswegs freie Selbstschau legt die geheimsten Tiefen von Rousseaus Seele bloß, und wohl durfte er am Eingange derselben das Werk als ein in seiner Art ganz einziges bezeichnen.

„Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et qui n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi. — Que la trompette du jugement dernier sonne, quand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement: voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tû de mauvais, rien ajouté de bon: et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occassionné par mon défaut de mémoire: j'ai pu supposer vrai ce que je savois avoir pu l'être, jamais ce que je savais être faux. Je me suis montré tel que je fus; méprisable et vil, quand je l'ai été; bon, généreux, quand je l'ai été. J'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même, être éternel. Rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables, qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils rougissent de mes indignités, qu'ils gémissent de mes misères; que chacun d'eux découvre à son tour son cœur au pied de ton trône avec la même sincérité, et puis qu'un seul te dise, s'il ose: je fus meilleur que cet homme-là.“

Es ist ein Beitrag zur Kenntnis menschlicher Seelenzustände, welche Dutzende von psychologischen Systemen aufwiegt.[102])

Ich habe das vorliegende Kapitel mit den Worten: „Die französische Befreiungslitteratur des achtzehnten Jahrhunderts“ überschrieben und das bisher Erwähnte wird, denk' ich, diesen Titel im ganzen rechtfertigen; denn einzelne grelle Verirrungen, wie sie jeder großen Bewegung ankleben, geben keinen Ausschlag. Nun aber muß ich, wenn auch nur kurz, einen Schößling der französischen Litteratur aus dieser die Menschheit von der Sklaverei des Feudalismus und Bigottismus, wie von der sozialen Versumpfung theoretisch befreienden Periode berühren, welcher Schößling es eigentlich so recht darauf angelegt zu haben schien, das kaum enthüllte Bild der Freiheit mit dem ekelhaftesten Schmutze zu besudeln. Ich meine den Roman, genauer gesprochen, den unsittlichen Roman, der von Frankreich aus die Phantasie der europäischen Lesewelt befleckt, — denn es ist ja bekannt, daß noch immer ein einträglicher Handel mit dieser verbotenen Ware getrieben wird. Die Darstellung geschlechtlicher Lust ist alt in der französischen Litteratur, wie zahlreiche mittelalterliche Fabliaux beweisen; allein erst im 18. Jahrhundert begann man an die Stelle der gesunden, derben Natur und Naivität dieser älteren Produkte der Zotologie Gemälde der Sinnlichkeit zu setzen, deren raffinierte Absichtlichkeit einer erschlafften Gesellschaft zu giftigem Reizmittel diente. Claude Prosper Jolyot de Crébillon (der Jüngere, 1707—1777) brachte diese lascive Romanschriftstellerei zuerst in Schwung (L'écumoire, Ah, quel conte!, Le sopha u. a. m.) und der ihm gewordene Erfolg verführte sogar Geister ersten Ranges, wie Diderot (s. o.) und Mirabeau (Ma conversion ou le libertin de qualité) zur Nachfolge auf dem schmutzigen Pfade, bis dieser in dem bodenlosen Sumpf der Romane des Marquis de Sade endigte. Napoleon ließ diesen berüchtigten Wüstling, dessen Bücher die Gesellschaft verpesteten, leider zu spät ins Narrenhaus stecken, wo er 1814 starb. Seine zwei Romane Justine ou les malheurs de la vertu und Juliette ou les bonheurs du vice sind vielleicht das Scheußlichste, was je geschrieben worden, ein wahrer Kodex der Bestialität, ein furchtbarer Knäuel von widernatürlicher Unzucht und wahnwitziger Grausamkeit. Die zahllosen Romane Rétifs de la Bretonne (1746—1805), unter denen La vie de mon père, Le paysan perverti und die Novellensammlung Les Contemporaines die besten sind, gehören zwar vermöge des rücksichtlosen Cynismus ihrer Schilderungen auch zu der Skandallitteratur, sind aber kein überzuckertes Gift, keine ungesunde Stimulanz, sondern ehrliche, zwar oft ganz empörend treue, ja ekelhafte, aber zuweilen auch wahrhaft geniale Sittenmalerei, welche der Verfasser als seinen moralischen Zweck dokumentiert.

In der Vorrede zu den Contemporaines äußert er über seine Art und Weise folgendes: „Si la science est respectable, la fausse délicatesse ne l'est pas. Les Contemporaines sont un ouvrage de médecine morale. Si les détails en sont licencieux, les principes en sont honnêtes et le but en est utile. Qu'est-ce qu'un romancier? Le peintre de mœurs; les mœurs sont corrompues; devais-je peindre les mœurs de l'Astrée? Reservez, femmes honnêtes, reservez votre indignation pour cette indécence de société qui n'est bonne à rien; pour ces équivoques infames, pour ces manières libres, pour ces propos libertins qu'on se permet tous les jours avec vous et devant vos filles. Mais pour la prétendue indécence qui a un but qui est moral, qui sert à instruire et à corriger, n'en faites pas un crime à l'écrivain qui a le courage de vous présenter le miroir du vice pour vous en faire voir la difformité.“

Ein Sittengemälde der damaligen Zeit, das die Fäulnis der „guten Gesellschaft“ unbarmherzig aufdeckte, ist auch der berüchtigte Roman Les liaisons dangereuses von

Choderlos de Laclos (1741—1803), der dem unbefangenen Leser weit mehr als eine schneidende Satire auf die moralische Verworfenheit jener Periode, denn als eine Verlockung zur Sünde erscheinen wird. Keine Satire, sondern leichtfertiges Mitleben und Mitgenießen einer leichtfertigen Zeit dagegen ist Louvets de Couvray (1760 bis 1797) allbekannter Roman Les amours du Chevalier de Faublas, in welchem sich die französische Frivolität gleichsam noch vor Thorschluß, d. h. unmittelbar bevor der



Bernardin de Saint-Pierre.

blutige Rachetag der Revolution anbrach, zu einem aus hundert komischen und schlüpfrigen Boudoir- und Schlafzimmergeschichten bestehenden Mosaikbild zusammenfaßte. Der Faublas hat für alle Zeit „das Ideal der liebenswürdigen Lüderlichkeit" aufgestellt, und das durchaus mit Phantasie, dramatischem Talent und stilistischer Eleganz geschriebene Buch ist um so anziehender, als durch all den darin zu Markte gebrachten Leichtsinn überall die im Grunde gesunde und gute Natur des Verfassers durchblickt, der, wie bekannt, eine Zierde der girondistischen Partei im Konvent war. Gar keine gesunde und gute Natur blickt hingegen unter dem zähen moralischen Kleister hervor, womit die verrühmte pädagogische Klatschbase Stéphanie Felicité de Genlis (1754 bis 1831), deren Tod ein Journal mit dem Witz anzeigte: „Madame de Genlis a cessé d'écrire, c'est annoncer sa mort" — die ursprüngliche Gemeinheit ihrer Romane übertünchte, und jede Tünche verschmähte Guillaume Charles Antoine Pigault-

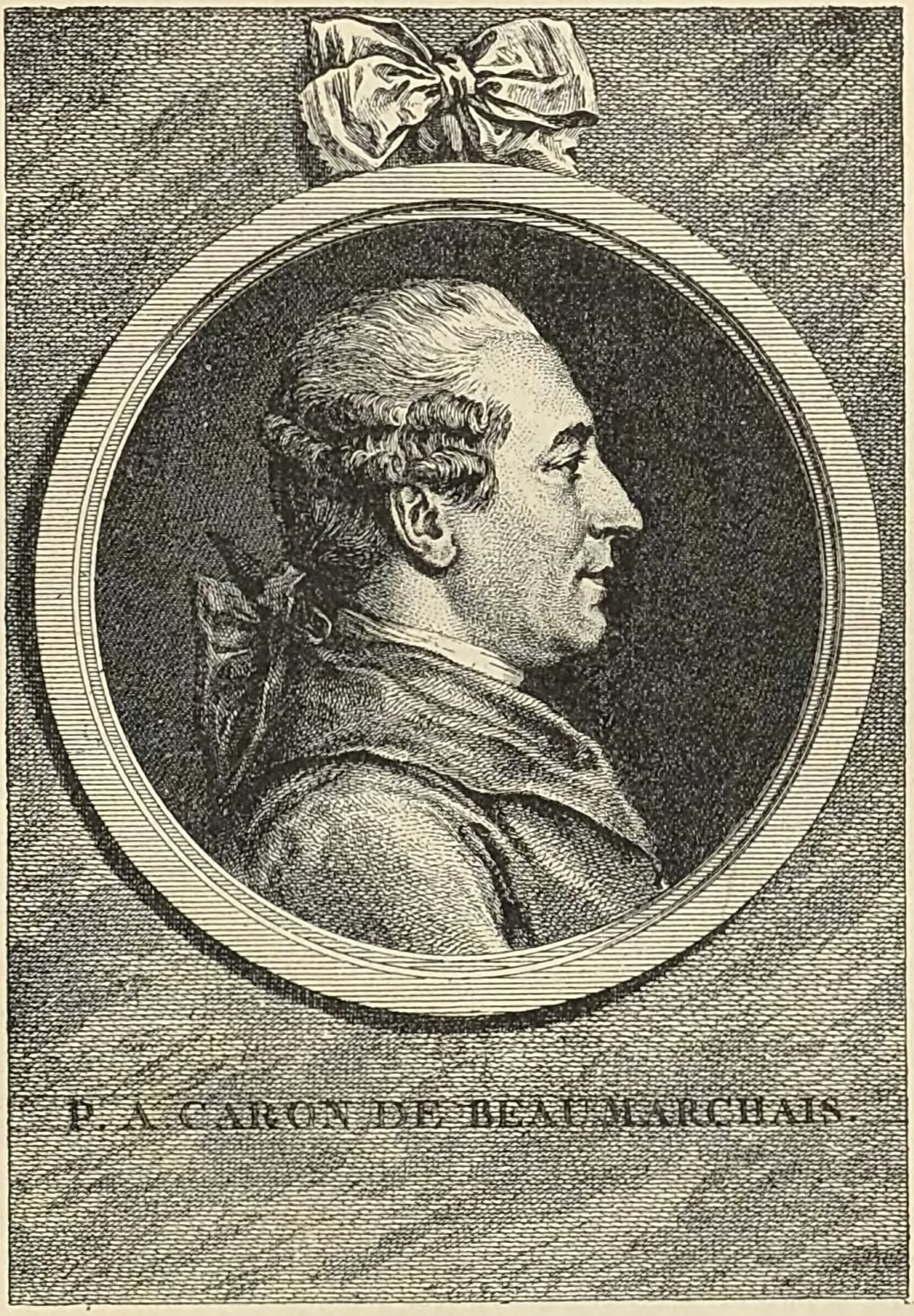
Lebrun (1753—1835), der in seinen von den Ladenschwengeln und Grisetten lange Zeit geschätzten Erzählungen die Zote unbefangen und jovial gewähren ließ.

Gerade zur Zeit aber, wo der Roman der Spiegel der herrschenden Sittenlosigkeit und sozialen Verschrobenheit war, ging in dieser Gattung der Litteratur im stillen eine Reform vor sich, die für die Folgezeit vom nachhaltigsten Einfluß wurde. Erstlich hatte der auf naturwahren Prinzipien ruhende Charakterroman des Engländers Richardson einen reichbegabten, vielgelesenen Nachahmer in Prévost d'Exiles (1697 bis 1763, Histoire du chevalier Desgrieux et de Manon Lescaut) gefunden, und sodann war der Ruf zur Umkehr zur Natur, den Rousseau in seiner Heloise erhoben, nicht verschollen, sondern hatte ein helltönendes Echo geweckt in der Brust von Bernardin de Saint-Pierre (1737—1814), der durch seine Dichtungen Paul et Virginie und La chaumière indienne den Übergang von Rousseau zu Chateaubriand vermittelte und so zu der in unseren Tagen erfolgten Umgestaltung der französischen Litteratur wesentlich mitgewirkt hat. In Saint-Pierre hörte die französische Poesie entschieden auf, konventionell zu sein, um naturgemäß zu werden. Niemand wird sich ohne lebhafte Freude des erfrischenden und bezaubernden Eindrucks erinnern, welche die Lesung der Werke Saint-Pierres auf ihn hervorgebracht hat. Der Puls der Natur pocht wirklich in diesen Naturgemälden der Tropenländer, deren Wahrheit und Treue von einem Kenner wie Humboldt ausdrücklich bezeugt wird:

„Paul und Virginie, ein Werk, wie es kaum eine andere Litteratur aufzuweisen hat, ist das einfache Naturbild einer Insel mitten im Meere, wo, bald von der Milde des Himmels beschirmt, bald von dem mächtigen Kampf der Elemente bedroht, zwei anmutvolle Gestalten in der wilden Pflanzenfülle des Waldes sich malerisch wie von einem blütenreichen Teppich abheben. Hier und in der Chaumière indienne, ja selbst in den Études de la nature, welche leider durch abenteuerliche Theorien und physikalische Irrtümer verunstaltet werden, sind der Anblick des Meeres, die Gruppierung der Wolken, das Rauschen der Lüfte in den Bambusgebüschen, das Wogen der hohen Palmengipfel mit unnachahmlicher Wahrheit geschildert. Bernardin de Saint-Pierres Meisterwerk Paul und Virginie hat mich in die Zone begleitet, der es seine Entstehung verdankt. Viele Jahre lang ist es von mir gelesen worden: dort nun unter dem stillen Glanze des südlichen Himmels, oder wenn in der Regenzeit am Ufer des Orinoko der Blitz krachend den Wald erleuchtete, wurden mein Begleiter und Freund Bonpland und ich von der bewunderungswürdigen Wahrheit durchdrungen, mit der in jener kleinen Schrift die mächtige Tropennatur in ihrer ganzen Eigentümlichkeit dargestellt ist." (Kosmos II, 67.) Eines der schönsten Ergebnisse von Saint-Pierres poetischer Naturanschauung ist wohl folgendes Gemälde eines vom Winde bewegten Waldes:

„Combien de fois, loin des villes, dans le fond d'un vallon solitaire couronné d'une forêt, assis sur le bord d'une prairie agitée des vents, je me suis plu à voir les mélitos dorés, les trèfles empourprés, et les verts graminées, former des ondulations semblables à des flots, et présenter à mes yeux une mer agitée de fleurs et de verdure! Cependant les vents balançaient sur ma tête les cimes majestueuses des arbres. Le retroussis de leur feuillage faisait paraître chaque espèce de deux verts différents. Chacun a son mouvement. Le chêne au tronc raide ne courbe que ses branches, l'élastique sapin balance sa haute pyramide, le peuplier robuste agite son feuillage mobile, et le bouleau laisse flotter le sien dans les airs comme une longue chevelure. Ils semblent animés de passions. L'un s'incline profondément auprès de son voisin, comme devant un supérieur; l'autre semble vouloir l'embrasser comme un ami; un autre s'agite en tous sens, comme auprès d'un ennemi. Le respect, l'amitié, la colère semblent passer tour à tour de l'un à l'autre

comme dans le cœur des hommes, et ces passions versatiles ne sont au fond que les jeux des vents. Quelquefois un vieux chêne élève au milieu d'eux ses longs bras dépouillés de feuilles et immobiles. Comme un vieillard, il ne prend plus de part aux agitations qui l'environnent; il a vécu dans un autre siècle. Cependant ces grands corps insensibles



Beaumarchais. Nach einem gleichzeitigen Stiche.

font entendre des bruits profonds et mélancoliques. Ce ne sont point des accents distincts; ce sont des murmures confus, comme ceux d'un peuple qui célèbre au loin une fête par des acclamations. Il n'y a point de voix dominante: ce sont des sons monotones, parmi lesquels se font entendre des bruits sourds et profonds, qui nous jettent dans une tristesse, pleine de douceur. Ainsi les murmures d'une forêt accompagnent les accents du rossignol qui de son nid adresse des vœux reconnaissants aux amours. C'est un fond de concert qui fait ressortir les chants éclatants des oiseaux, comme la douce verdure est un fond de couleurs sur lequel se détache l'éclat des fleurs et des fruits."

Die Litteratur der Revolutions- und Kaiserzeit.

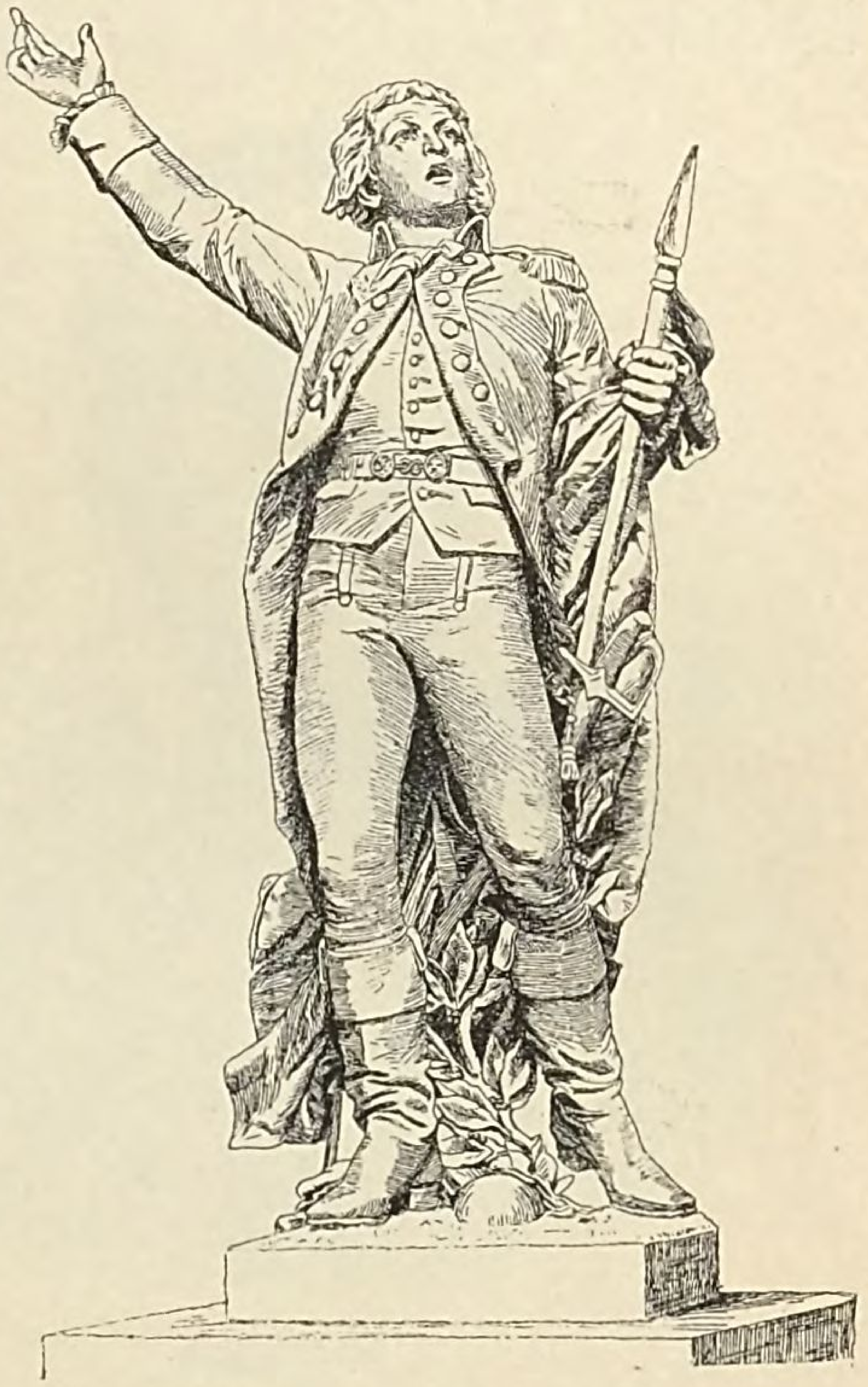
Die Gedankensaat, welche das 18. Jahrhundert gestreut hatte, ging auf in der 1789 beginnenden Revolution: die Idee wurde zur That. Ein Roué des Ancien Régime, ein echter Schüler Voltaires, Mirabeau, schleuderte in seinen Reden von der Tribüne der Nationalversammlung herab den Fehdehandschuh der Freiheit dem Königtum ins Gesicht. Um dieses „Ungeheuer von Geist, Talent und Lastern" (monstre d'esprit, de talents et de vices) gruppierten sich die hervorragenden Köpfe und Redner jener Versammlung, Sieyès, Lafayette, Bailly, Larochefoucauld-Liancourt, Lally-Tollendal, Noailles, Maury, Cazalès, Necker, Mounier, Volney, Barnave u. a. Mehrere derselben waren auch als Schriftsteller rühmlichst thätig; so Mounier und Volney, der in seinem Buche Die Ruinen (Ruines ou méditations sur les révolutions des empires, 1791) ein folgerichtiges Gebäude des Materialismus aufstellte: so der Abbé Sieyès, welcher, obgleich Edelmann und Priester, das epochemachende Manifest des Bürgertums: Was ist der dritte Stand? (Qu'est-ce que le tiers état? 1789) verfaßte, indem er diese Frage dahin beantwortete: „Der dritte Stand, das Bürgertum, ist alles; er ist die Nation." Die genannten Männer huldigten der politischen Theorie Montesquieus und schufen nach den Lehren derselben die konstitutionelle Monarchie. Allein der Geist der Revolution war dadurch noch nicht versöhnt, der Anstoß war einmal gegeben, Montesquieu mußte Rousseau, der Geist der Gesetze dem Gesellschaftsvertrag, die Nationalversammlung dem Konvent, das konstitutionelle Königtum der Republik weichen, welche in Condorcet, Brissot, Buzot, Petion, Roland (nicht zu vergessen Rolands Frau, geborene Manon Phlipon), Vergniaud, Gensonné, Rabaut, Saint-Etienne, Louvet de Couvray, in dem Bischof Grégoire (der bei der Beratung über Einführung der Republik im Konvent den berühmten Satz ausgesprochen: „L'histoire des rois est le martyrologe des nations"), Danton, Camille Desmoulins, Marat, Carnot, Robespierre, Barère, Saint-Just u. a. ihre Denker, Publizisten und Redner fand.

Condorcet ist der eigentliche Philosoph der Revolution. Seinen Glauben an die unendliche Vervollkommnungsfähigkeit des Menschengeschlechtes hat er in der kurz vor seinem Selbstmord verfaßten Schrift Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain dargelegt. Condorcets Freund Cabanis hat die Doktrin des Materialismus zu der Spitze zugeschliffen: „Les nerfs, voilà tout l'homme."

Die im Gefängnis geschriebenen Mémoires der geistvollen und hochherzigen Frau Roland sind, wie jedermann weiß, eines der anziehendsten und wichtigsten kulturgeschichtlichen Denkmäler jener Zeit.

Die Litteratur selbst trat, sofern ihre Erzeugnisse auf die Bewegung der Zeit nicht unmittelbar einwirkten, während der Revolution mehr in den Hintergrund. Man hatte keine Zeit, größere litterarische Hervorbringungen weder zu schaffen noch zu beachten. Die Poesie der Revolutionszeit ist daher mehr oder weniger bloße Gelegenheitspoesie. Als solche stellt sich, bei Lichte betrachtet, auch schon die dramatische Thätigkeit dar, welche Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732—1799) entfaltete. Zunächst als Pfleger des bürgerlichen, durch Diderot begründeten Dramas, welches rasch zum weichlichen Rührstück (Comédie larmoyante) sank, aber als Gegensatz

zu der stelzenhaft exklusiven Tragik des Zeitalters Ludwigs XIV. eine oppositionelle Tendenz ankündigte. Solche Rührstücke waren Eugénie und La mère coupable von Beaumarchais. Allein weiterhin gehörte dieser Proteus von Mensch, welcher Handwerker und großer Herr, Abenteurer und Geschäftsmann, Schriftsteller und Millionär, Operndichter und Schiffsrheder, Musiker und Diplomat, Agent Ludwigs XVI. und Lieferant des Wohlfahrtsausschusses, ein boshafter Spötter und ein herzguter Mensch gewesen ist, ja, er gehörte unstreitig zu den allerwirksamsten Wegbahnern der Revolution und zwar sowohl durch seine berühmten Prozeßpamphlete Mémoires gegen den Parlamentsrat Goëzman, d. h. gegen die Justizpflege des Ancien Régime, als auch durch seine zwei Komödien Le barbier de Séville und Le mariage de Figaro ou la folle journée. Die letztere ward unter beispiellosem Hallo am 27. April 1784 zum erstenmal aufgeführt, und 68 Aufführungen folgten einander auf dem Fuße. Es war dies nicht nur ein litterarisches und theatralisches Ereignis, sondern auch und noch viel mehr ein politisches. Die Hochzeit des Figaro auf dem Theater Français ist geradezu eine Revolutionsbombe gewesen, mitten in die lüderlich-lustige Gesellschaft von damals hineingeworfen, und sothane Gesellschaft wollte sich über das allerliebste Gesprühe und Geprassel dieser Höllenfeuerkomik fast zu Tode lachen.



Denkmal Rougets de Lisle in Lons le Saunier.

Die Fabel des Stückes ist sehr einfach: Ein Leichtfuß von Graf, welcher seinem Diener Figaro dessen Schätzchen Susanne abspenstig machen will, aber schmählich abgeführt, von dem Diener überlistet und unendlichem Gelächter preisgegeben wird, weiter nichts. Aber wie ist das in Handlung gesetzt! So, daß wer sehende Augen hatte, auf dem Kopfe des triumphierenden Figaro schon die rote Mütze erblicken, und wer hörende Ohren besaß, aus dem Hintergrunde der Bühne schon die Fallbeilschläge dumpf hervortönen hören konnte. Die prächtige Streitkomödie erreicht ihren Gipfel- und Glanzpunkt bekanntlich im fünften Akt, da, wo Figaro dem Grafen Almaviva die Worte zuschleudert: „Adel, Reichtum, Rang, Ämter — das alles macht euch so keck? Was habt ihr denn gethan, um alle diese Vorteile zu verdienen? Ihr habt euch die Mühe gegeben, geboren zu werden, weiter nichts“ („vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus“) — ohne Frage die boshaft witzigste Definition, welche jemals vom Adel gegeben wurde.[103]) Und nicht allein die komische Muse, sondern auch die tragische that die Streitrüstung der Zeit an. Denn wenn der höchst

mittelmäßige Tragiker Jean François de Laharpe († 1803), der überhaupt ein mittelmäßiger Mensch, Akademiker, Poet und Kritiker war, in seinem Trauerspiel Le comte de Warwick und anderen dramatischen Versuchen noch ganz dem steifst-klassischen Akademiestil huldigte, so betrat dagegen der weit talentvollere Marie Joseph Chénier (1764—1811) mit seinen Tragödien Charles IX., Jean Calas, Gracchus, Henri VIII., Timoléon die revolutionäre Tendenz- und Kampfbahn. Die lebhaft bestrittene und feurig erstrittene Aufführung von Karl IX. am 4. November von 1789 war auch ein theatralisches und zugleich politisches Ereignis. Das Stück, welches die Bartholomäusnacht brandmarkt, schlug dem Königtum eine tiefe Wunde. Ohne Frage war Chénier der begabteste Fortsetzer der Tendenztragik Voltaires. An den letzteren Namen knüpft sich auch ein Poem Chéniers, welches ihm von allen seinen Werken zur größten Ehre gereicht, die berühmte Epître à Voltaire, welche er unter dem napoleonischen Säbelregiment veröffentlichte und worin er der Tyrannei und der Pfafferei energisch und eindrucksvoll den Krieg machte. Außer Chénier sind noch Andrieux, Collin d'Hareville, Fabre d'Eglantine, Laya und Picard (auch als launiger Romanschreiber beliebt) hier als Schauspieldichter zu nennen. Der eigentliche Gelegenheitspoet der Revolution war aber Ponce Denis Ecouchard Lebrun (1729—1807), den seine Zeitgenossen um der von ihm in Verherrlichung revolutionärer Ideen und Thatsachen entfalteten Begeisterung willen den „französischen Pindar" nannten. Viel echter und größer ist die Freiheitsbegeisterung, die in dem weltberühmten Schlachtgesang der Rheinarmee: „Allons, enfants de la patrie!" weht, dessen Töne für alle Zeit jedes Männerherz höher schlagen machen werden. Das Lied erhielt bekanntlich den Namen Marseillaise, weil es zuerst durch die Marseiller Föderierten in Paris bekannt wurde. Joseph Rouget de Lisle (1760—1835), der diese unsterbliche Hymne 1792 zu Straßburg dichtete und in Musik setzte, nimmt dadurch die erste Stelle unter den Dichtern der Revolutionszeit ein. Aber an Wollen und Können steht über ihm André Chénier (1762—1794), eines der letzten und beklagenswertesten Opfer des Terrorismus, ein ausgezeichneter Lyriker und der beste Idylliker Frankreichs, der zuerst eine freiere Bewegung der klassischen Versform einführte und durch diese Neuerung



André Chénier.

ein Vorkämpfer der romantischen Schule geworden ist.[104]) Wie Rouget de Lisle die kriegerische, so repräsentiert André Chénier, den sein oben genannter Bruder, der im Konvent saß, der Guillotine nicht zu entreißen vermochte, die elegische Seite der Revolution, deren Zorn er sich zugezogen hatte durch sein großartiges Strafgedicht („Salut divin triomphe! entre dans nos murailles" etc.), welches er geschrieben, als im April von 1792 die Pariser Munizipalität den meuterischen Schweizern vom Regiment Châteauvieux ein allerdings höchst unpassendes Fest bereitet hatte. De Lisle verewigte die Begeisterung, André Chénier den Schmerz dieser großen Zeit. Sein schönstes Gedicht, nach der Marseillaise nicht nur das bedeutendste dieser ganzen Periode, sondern einer der echtesten Herzenslaute der französischen Poesie überhaupt, ist die Elegie La jeune captive, welche er im Kerker einer jungen Mitgefangenen zu Ehren dichtete und die Lamartine in seinen Girondisten mit Recht den melodischsten Seufzer genannt hat, der je aus den Spalten eines Gefängnisses hervordrang („le plus mélodieux soupir qui soit jamais sorti des fentes d'un cachot").

„L'épi naissant mûrit de la faux respecté;
Sans crainte du pressoir, le pampre tout l'été
    Boit les doux présents de l'aurore;
Et moi, comme lui belle et jeune comme lui,
Quoi que l'heure présente ait de trouble et d'ennui,
    Je ne veux point mourir encore!

Qu'un stoïque aux yeux secs vole embrasser la mort,
Moi je pleure et j'espère; au noir souffle du nord
    Je plie et relève ma tête.
S'il est des jours amers, il en est de si doux!
Hélas! quel miel jamais n'a laissé de dégoûts?
    Quelle mer n'a point de tempête?

L'illusion féconde habite dans mon sein;
D'une prison sur moi les murs pèsent en vain,
    J'ai les ailes de l'espérance.
Echappée aux réseaux de l'oiseleur cruel,
Plus vive, plus heureuse, aux campagnes du ciel
    Philomèle chante et s'élance!

Est-ce à moi de mourir? Tranquille je m'endors,
Et tranquille je veille, et ma veille aux remords
    Ni mon sommeil ne sont en proie.
Ma bienvenue au jour me rit dans tous les yeux,
Sur des fronts abattus mon aspect dans ces lieux
    Ranime presque de la joie.

Mon beau voyage encore est si loin de sa fin!
Je pars, et des ormeaux qui bordent le chemin
    J'ai passé les premiers à peine.
Au banquet de la vie à peine commencé,
Un instant seulement mes lèvres ont pressé
    La coupe en mes mains encore pleine.

Je ne suis qu'au printemps, je veux voir la moisson;
Et comme le soleil, de saison en saison,
Je veux achever mon année.
Brillante sur ma tige et l'honneur du jardin,
Je n'ai vu luire encor que les feux du matin.
Je veux achever ma journée.

O mort! tu peux attendre; éloigne, éloigne-toi:
Va consoler les cœurs que la honte, l'effroi,
Le pâle désespoir dévore.
Pour moi Palès encore a des asiles verts,
Les amours des baisers, les muses des concerts:
Je ne veux pas mourir encore. —

Ainsi, triste et captif, ma lyre toutefois
S'éveillait, écoutant ces plaintes, cette voix,
Ces vœux d'une jeune captive;
Et secouant le joug de mes jours languissants,
Aux douces lois des vers je pliais les accents
De sa bouche aimable et naïve."

Schade, daß in der Wirklichkeit Menschen und Sachen häufig, wenn nicht immer, ganz anders aussehen als im Gedichte. La jeune captive Chéniers war die Herzogin von Fleury, vor ihrer Verheiratung Anne Françoise Aimée Franquetot de Coigny geheißen, übrigens eine sehr „galante" Dame, welche im Gefängnisse Saint-Lazare, während Chénier seine schöne Elegie auf sie dichtete, einen Liebeshandel mit einem recht gewöhnlichen Herrn von Montrond unterhielt.

Die Revolution endigte, nachdem sie in französischer Maßlosigkeit ihre Berechtigung durch ihre Ausschreitungen bedenklich in Frage gestellt hatte, in der lüderlichen Ermattung der Direktorialzeit, deren Stimmungen in dem Roman Valérie von Juliane von Krüdener, der nachmaligen Bußpredigerin, ausgeprägt sind. Der schlaffen Wirtschaft des Direktoriums folgte Bonapartes straffe Säbelherrschaft. In dieser spielte die Litteratur noch eine untergeordnetere Rolle, als sie während der vorhergehenden Stürme gespielt hatte. Die Geschichte übernahm das Amt der Poesie, sie wurde selbst Poesie; auf die Tragödie der Revolution folgte das Epos der Kaiserzeit. Napoleon besaß in Fontanes (1757—1821), der ein schlechter Poet und ein geschmeidiger Rhetor war, eine Art von litterarischem Polizeipräfekten, welcher die das offizielle Schrifttum des ersten Kaiserreichs charakterisierende Impotenz anständig repräsentierte. Der berühmteste Lyriker dieser Periode ist Evariste Parny (1753—1814), dem seine wirklich anmutigen Elegien den Namen des französischen Tibull eintrugen, der aber später als Fortsetzer der Frivolität des 18. Jahrhunderts auftrat und insbesondere in seinem Gedicht La guerre des dieux anciens et modernes ein witziges Epos der Unzucht lieferte, wozu Voltaires Pucelle die Anregung gegeben hatte. Die meiste Aufmerksamkeit gewährte das Publikum noch der Bühne, auf welcher der Tragiker des Kaiserreichs, Antoine Vincent Arnault (1766—1834, nicht zu verwechseln mit seinem Sohne Lucien Emile Arnault, der ebenfalls Trauerspiele schrieb) seine deklamatorischen Tragödien von „klassischem" Zuschnitt vorführte. Seine Stücke sind nicht ohne einzelne Schönheiten. Er begann mit dem Marius à Minturnes und wählte seine Stoffe fortwährend mit Vorliebe aus der heroischen Römerzeit, was ihm Gelegenheit gab, das

Paradepferd der napoleonischen Zeit, La Gloire, zu reiten. Auch Arnaults Freund V. J. E. de Jouy (1787—1863) versuchte sich im Drama, schrieb Trauerspiele, worunter Bélisaire das beste, und die berühmten von Spontini komponierten Operntexte Die Vestalin und Cortez, hat aber seine Bedeutung mehr in der Sittenschilderei seiner Zeit (Observations sur les mœurs françaises au commencement du XIX^e^ siècle), die er unter der Maske des Hermite de la Chaussée d'Antin betrieb. Seine schriftstellerische Art und Weise wirkte in den besseren der späteren Feuilletonisten Frankreichs fort. Unendlich viele Dramen und Verseleien aller Art hat Lemercier (1772 bis 1840), einer der letzten Klassiker, geliefert; die lesenswerteste seiner Arbeiten ist die witzige Tragikomödie Dame Censure. Er hat sich auch als Kritiker breitgemacht und in dem Streit zwischen den Klassikern und Romantikern eine Rolle gespielt; wie weit er es in dem Verständnis des Schönen gebracht, beweisen seine stupiden Urteile über Schiller und Goethe; über Goethes Faust z. B. weiß er folgendes beizubringen: „Lisez les aventures de Faust qui se voue au démon et tombe des régions sublimes de la métaphysique dans le lit d'une paysanne qu'il pousse à la potence pour crime d'infanticide et de meurtre d'une mère.“



Frau von Staël. Nach einem Miniaturgemälde.

Ganz anders erscheinen diese Heroen wahrer Poesie in der Auffassung der Frau von Staël, welcher das große Verdienst gebührt, durch ihr Buch De l'Allemagne den Franzosen zuerst einen Blick in das Geistesleben Deutschlands geöffnet zu haben. Anne Louise Germaine de Staël (1766—1817), Tochter des berühmten Necker, war weitaus die bedeutendste litterarische Gestalt des kaiserlichen Frankreichs. Ihre Stellung zu Napoleon war aber bekanntlich eine feindselige; denn der Mann, der alles gebändigt hatte, vermochte das Genie dieser Frau nicht zu unterjochen, und die kleinliche Bosheit, womit er ihre Person und ihre Schriften verfolgte, kennzeichnet recht deutlich den grimmigen Haß, womit der Despot jeden über die Fläche der Mittelmäßigkeit sich erhebenden Geist, jeden selbständigen Charakter, jedes Freiheitsgefühl und jeden Widerspruch ansah. Die vielseitige schriftstellerische Thätigkeit der Frau von Staël zerfällt in eine dichterische, in eine ästhetisch-soziale und in eine politische, welche Richtungen allerdings immer wieder ineinander greifen. Als Dichterin glänzte sie vornehmlich in ihren beiden Romanen Delphine und Corinne ou l'Italie, durch welche sie die Vorläuferin des sozialen

Romans von Georges Sand geworden ist; merkwürdig ist besonders die Korinna, in welcher das Ideal eines nach gesellschaftlicher Berechtigung ringenden Weibes mit glühender Phantasie gemalt wird. Beide Heldinnen, Delphine und Korinna, repräsentieren zwar noch nicht das „emanzipierte“ Weib, aber doch schon die „geniale“ Frau, welche den „Rechten“ sucht, aber nicht finden kann. Das Buch De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales, enthält eine energische Protestation gegen den hergebrachten Formalismus und den immer grasser hervorgetretenen Materialismus der französischen Litteratur und bringt auf die Herstellung einer schönen Harmonie zwischen Geist und Materie, zwischen Vernunft und Sittlichkeit, zwischen Litteratur und Leben; es hat, in Verbindung mit der schon erwähnten Schrift über Deutschland, sehr wohlthätig und weitgreifend auf die Bildung der Franzosen eingewirkt. In den Réflexions sur le procès de la reine entwickelte die Staël die weibliche Seite ihres Naturells in einer gegen die Barbarei des Terrorismus wohlthuend abstechenden Weise, während sie in den Considérations sur les principaux événements de la révolution française mit männlicher Geistesschärfe in den staatlichen Organismus eindrang und die konstitutionelle Staatsform als eine sittliche Notwendigkeit darzustellen suchte, bei welchem Versuche freilich Einseitigkeiten und Illusionen nicht ausbleiben konnten, da sie viel zu sehr in der Natur der Sache lagen.[105])

Die neuromantische Litteratur der Franzosen.

Der weltreinigende Orkan der Revolution hatte ausgetobt, das napoleonische Heldengedicht bei Waterloo seinen tragischen Schluß gefunden, und die bourbonische Restauration mühte sich ab, dem Nacken der ermatteten Nation das Joch der alten und veralteten Anschauungen allmählich wieder aufzulegen. Die Richtung, welche die Litteratur einzuschlagen angefangen hatte, schien dieses Unterfangen begünstigen zu wollen. Schon die Staël hatte auf die Wiederbelebung des religiösen Gefühls in der Litteratur gedrungen und dadurch, wenn auch unfreiwillig, der Rückwärtserei Vorschub geleistet, welche bekanntlich zu allen Zeiten ihre Absichten hinter den Willen der Gottheit versteckte und die gläubige Dummheit der Völker als erstes Regierungsmittel handhabte. Die Wiederbegründung des Ancien Régime setzte aber nicht nur das Wiedererwachen des religiösen Geistes im allgemeinen, sondern eines spezifisch römisch-katholischen voraus, und diesen in die höhere Gesellschaft sowie in die Litteratur zurückzuführen fühlte sich Chateaubriands Genie berufen.

François René Vicomte de Chateaubriand (geboren 1768 zu Saint-Malo in der Bretagne, gest. 1848 in Paris) vereinigte in sich allen Adel und alle Narrheit der Chevalerie, als deren letzten Vertreter er gelten könnte. Hochherzig war die Art und Weise, in welcher er dem bornierten Bourbonismus gegenüber zur Achtung der Volksrechte mahnte, närrisch dagegen die hyperromantische Emphase, womit er jener Jeanne d'Arc der Legitimität, deren Heldenrolle zu Blaye im Hebammenstuhl so kläglich endigte, seine Dienste zuschwor. Als politischer Schriftsteller und als Staatsmann unklar und unsicher, weil durchaus unstät zwischen der Romantik seines Herzens und den vernünftigen Forderungen seines Kopfes umhergeworfen, ist dagegen der Poet Chateaubriand der von Rousseau und Saint-Pierre inspirierte Vater der jungen Litteratur Frankreichs, weil er, nachdem er als Jüngling die Geschicke der Revolution mit-

geduldet und jenseits des Oceans in den amerikanischen Urwäldern und im Wigwam des Indianers die Poesie der Natur in sich aufgenommen hatte, gegen die herrschende klassisch-atheistische Richtung der Litteratur Frankreichs zuerst mit Bewußtsein die romantisch-christliche setzte. Seine erste nachhaltige litterarische That, wodurch sich die romantische Reaktion gegen den Geist der Revolution entschieden ankündigte, war das Buch Génie du Christianisme ou les beautés de la religion chrétienne (1802), in



Chateaubriand.

welchem Chateaubriand mit genialem Instinkt das Christentum ganz in das Gebiet der Schönheit hinüberspielte und die Religion zu einem Gegenstand des ästhetischen Genusses machte, was freilich die Ohren und Herzen seiner Zeitgenossen gewaltig kitzelte und von der Geistlichkeit, weil ihre Absichten fördernd, mit Wohlgefallen aufgenommen wurde, bei Licht besehen jedoch kaum weniger frivol war als Voltaires Spott.

Die Madonna, die er die zweite Eva nennt, schildert Chateaubriand als das schöne und entzückende Weib, „welches zugleich Mutter und Jungfrau ist, das auf einem Strahlenthrone sitzt, glänzender wie Schnee, von schönen Engeln bedient, während von Harfentönen und himmlischen Stimmen ein beständiges Konzert um sie her erklingt; als das Weib, durch dessen süßen Schoß die Gnade des Herrn herabgekommen, gleichsam als hätte Gott dadurch diese Gnade nur noch schöner machen wollen; als das Weib, welches das bezaubernste

Dogma des Christentums in sich enthält, indem es den Schrecken und Zorn Gottes dadurch sänftigt, daß es die Schönheit zwischen unser Nichts und die göttliche Majestät stellt." — Will man die Zwiespaltigkeit, die Zerklüftung von Chateaubriand, auch in seiner Eigenschaft als Dichter, recht deutlich erkennen, so muß man seinen Geist des Christentums und seinen René zusammenhalten. In jenem rumort — um nicht zu sagen renommiert — der Vollblutromantiker, welcher die Gesellschaft so schnell wie möglich ins Mittelalter zurückstoßen möchte; in diesem schminkt sich der vollendete Skeptizismus des 18. Jahrhunderts mit den Farben der Romantik. René ist der französische Werther, aber ein Werther, von welchem man der chronologischen Unmöglichkeit zum Trotz sagen möchte, er hätte schon den Childe Harold und den Manfred gelesen. Gewiß ist Chateaubriand als Verfasser des René der Tonangeber jener Auszweigung der Neuromantik gewesen, welche etwas später zum Byronismus sich entwickelte und in Deutschland durch Heine und die sogenannten Jungdeutschen, in Frankreich durch Hugo, Musset und Aurore Dudevant, in Rußland durch Puschkin und Lermontow, in Polen durch Mickiewicz, Garczynski und Krasinski vielgestaltige Weiterbildung fand.

Die spezifische Verherrlichung des Christentums setzte Chateaubriand später in seiner epischen Dichtung Les martyrs fort, welche Züge prachtvoller und erhabener wie anmutiger Poesie enthält, ihre Tendenz aber in einer Manier durchführt, die oft nahe daran ist, statt auf das Gemüt auf die Lachmuskeln zu wirken. In René, Atala und Les Natchez verarbeitete Chateaubriand die Eindrücke seines Jugendlebens und seiner transatlantischen Wanderungen, ohne es in diesen an hinreißend schönen Einzelheiten überreichen Romanen zu einer vollständigen Harmonie zwischen Inhalt und Form bringen zu können; er erreichte aber diese Harmonie in dem kleinen Roman Les aventures du dernier Abencerrage, welcher ohne Frage seine reifste und abgerundetste Dichtung, ein wirkliches Kunstwerk ist, eine Elegie auf die untergegangene Ritterwelt im großartigsten Stil, die, ebenso sehr zur Phantasie wie zum Herzen sprechend, wohl geeignet war, zur Wiederbelebung der Romantik in Frankreich bedeutend mitzuwirken.

Sein Leben hat Chateaubriand in seinen hinterlassenen Mémoires d'outre tombe beschrieben, einem Werke, das manchen bedeutsamen Wink zur Geschichte der Zeit des Verfassers enthält, denselben aber auch als den eitelsten der Menschen kennzeichnet.[106])

Viel ernster und gediegener als bei Chateaubriand trat die christliche oder vielmehr die katholische Reaktion in den Schriften seiner Zeitgenossen Louis Gabriel de Bonald (geb. 1762) und Joseph de Maistre (1753—1821) hervor; der letztere ist durch seine geistvoll dargelegten hierarchischen Ansichten (Du Pape) ein Hauptführer des Ultramontanismus geworden.

Die Christlichkeit Chateaubriands setzte sich lyrisch fort in Alphonse de Lamartine (1790—1869), der gleich jenem eine Pilgerfahrt nach Jerusalem unternahm und beschrieb, durch seine Erstlingswerke (Méditations poétiques, Nouvelles méditations poétiques, Harmonies poétiques et religieuses) der Lieblingsdichter der feinen Welt während der Restauration wurde und durch seine Art, von Gott, von Menschen und von Natur zu singen und zu sagen, den durch Chateaubriand angeregten litterarischen Umschwung förderte. Lamartines Ideenkreis ist klein und ordinär, einzelne Genieblitze ausgenommen; solche offenbaren sich namentlich in den beiden Gedichten L'Enthousiasme und Désespoir, wo die Auffassung ebenso originell ist wie die Durchführung meisterhaft. Der Anfang der letztgenannten klingt wahrhaft erhaben:

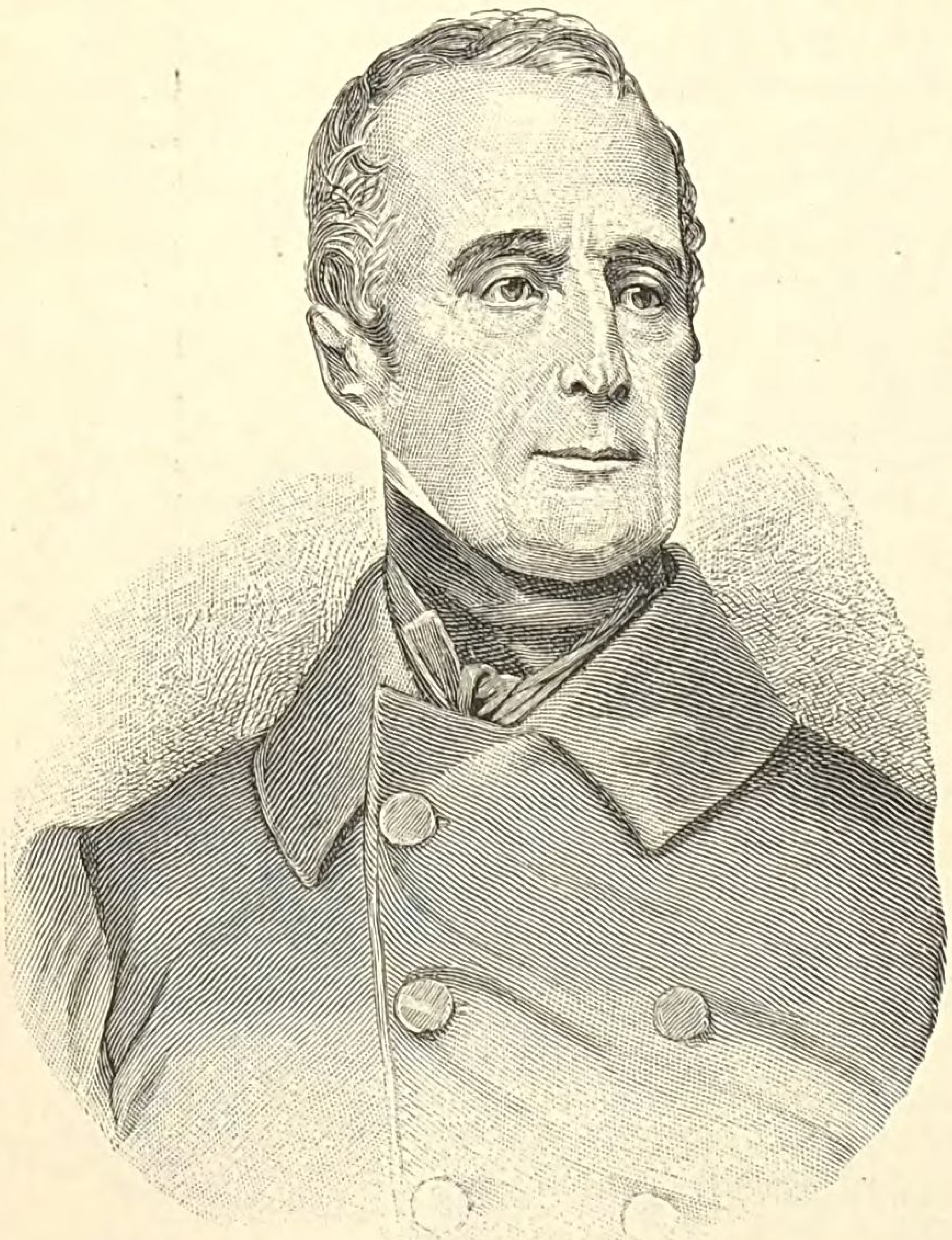
„Lorsque du Créateur la parole féconde
Dans une heure fatale eut enfanté le monde
Des germes du chaos,
De son œuvre imparfaite il détourna sa face,
Et, d'un pied dédaigneux le lançant dans l'espace,
Rentra dans son repos.
Va, dit-il, je te livre à ta propre misère;
Trop indigne à mes yeux d'amour ou de colère,
Tu n'es rien devant moi.
Roule au gré du hasard dans les déserts du vide;
Qu'à jamais loin de moi le destin soit ton guide
Et le malheur ton roi!
Il dit. — Comme un vautour qui plonge sur la proie,
Le malheur, à ces mots, pousse, en signe de joie,
Un long gémissement;
Et, pressant l'univers dans sa serre cruelle,
Embrasse pour jamais de sa rage éternelle
L'éternel aliment."

Lamartine weiß aber auch das Ordinärste, den plattesten Katechismusgedanken sehr schön auszudrücken, der Hauch süßer Melancholie, welcher aus seinen Naturschilderungen weht, ist ganz geeignet, junge Gemüter zu entzücken, und die Kraft seiner Rhetorik vermag sogar ältere zu blenden, so z. B. wenn er in dem rhetorischen Prunkstück Buonaparte Napoleon folgendermaßen apostrophiert:

„Tu grandis sans plaisir, tu tombas sans murmure:
Rien d'humain ne battait sous ton épaisse armure;
Sans haine et sans amour, tu vivais pour penser.
Comme l'aigle régnant dans un ciel solitaire,
Tu n'avais qu'un regard pour mesurer la terre,
Et des serres pour l'embrasser.
S'élancer d'un seul bond au char de la victoire,
Foudroyer l'univers des splendeurs de ta gloire,
Fouler d'un même pied des tribuns et des rois;
Forger un joug trempé dans l'amour et la haine,
Et faire frissonner sous le frein qui l'enchaîne
Un peuple échappé de ses lois!
Être d'un siècle entier la pensée et la vie,
Émousser le poignard, décourager l'envie;
Ébranler, raffermir l'univers incertain,
Aux sinistres clartés de ta foudre qui gronde
Vingt fois contre les dieux, jouer le sort du monde,
Quel rêve!!! et ce fut ton destin!" etc.

Das Gleiche gilt auch von seinen größeren episch-didaktisch-lyrischen Dichtungen Jocelyn und La chute d'un ange, die mehr breit als groß sind, allein durch Einzelheiten anziehen, wie z. B. durch die herzige Beschreibung, die Jocelyn von seinem Aufenthalt in dem abgelegenen Alpendörfchen entwirft. Zu wahrhaft nationaler Bedeutung ist Lamartine erst gelangt durch sein Buch über die französische Revolution (Histoire des Girondins, 1846). Hier hat er sich von seinem juvenilen Royalismus und seiner

anempfundenen Christlichkeit völlig losgemacht; aber leider nur, um in diesem mit dem ganzen Aufwand bestechender Rhetorik geschriebenen historischen Roman — denn mehr sind die Lamartineschen Girondisten nicht — der gewaltsamsten Anempfindung entgegengesetzter Extreme zu verfallen. Seine künstliche revolutionäre Erhitzung ging so weit, daß er nicht anstand, alle die abgestandenen Revolutionsmythen wieder aufzufrischen und die Schreckenszeit vollständig zu glorifizieren oder, wie das der alte Chateaubriand beißend treffend bezeichnete, „die Guillotine zu vergolden". Bemerkenswert ist noch der sentimental-kosmopolitische Zug, welcher in dem Mischmasch von Lamartineschen Unklarheiten sich bemerkbar macht. Es klingt ganz seltsam, wenn ein Franzose den Völkern zuruft:



Lamartine.

„Nations, mot pompeux pour dire barbarie,
L'amour s'arrête-t-il où s'arrêtent vos pas?
Déchirez ces drapeaux! une autre voix vous crie:
L'égoïsme et la haine ont seuls une patrie,
La fraternité n'en a pas!"

Lamartines lyrische Politik hat bekanntlich zu der unglückseligen Wendung der Revolution von 1848 sehr viel beigetragen. Aus dem momentan Angebeteten Frankreichs wurde er nachmals zu einem beharrlichen Anbettler Frankreichs. Seine spätere litterarische Thätigkeit war trotz ihrer Fruchtbarkeit gleich Null.[107])

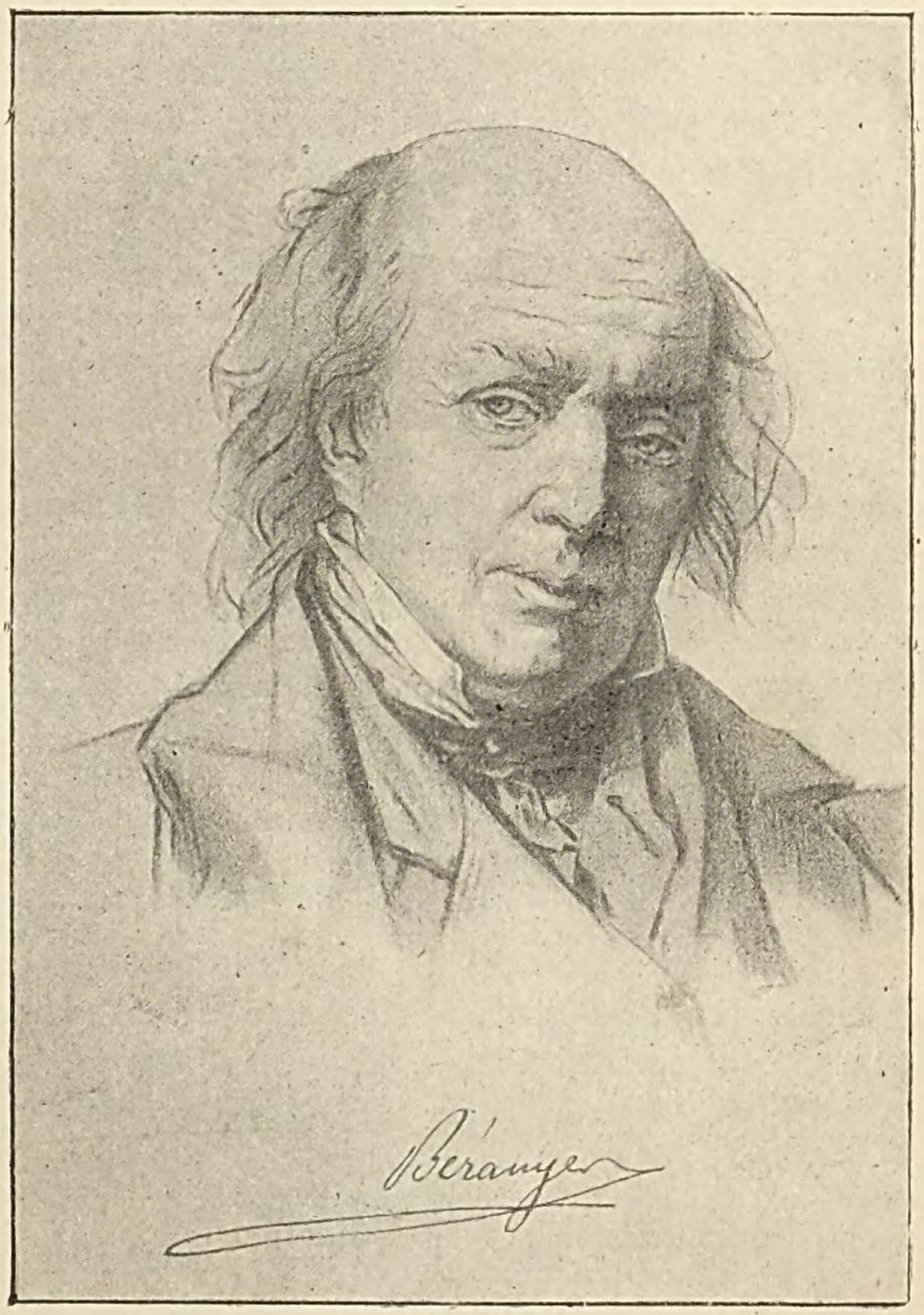
Während Lamartines Lyrik sich schon stark von Chateaubriandscher und Byronscher Romantik in der Art beeinflußt zeigt, daß sie die Naturlaute derselben zur Salonfähigkeit dämpft, lehnte sich die Dramatik von Casimir Delavigne (1794—1846) und von Alexandre Soumet (geb. 1788) noch entschieden an die Pseudoklassik an, obgleich auch diese Poeten den Einflüssen der neuen litterarischen Bewegung sich nicht ganz zu entziehen vermochten. Der begabtere von beiden war Delavigne, der im Trauerspiel Les Vêpres Siciliennes, Les enfants d'Edouard u. a.) wie im Lustspiel (L'école des vieillards u. a.) Erfolge hatte und durch die nationale Gesinnung der politisch-satirischen Lyrik seiner Messéniennes berühmt wurde, ohne indessen weder hüben noch drüben mehr als ein biegsames, wohlgeglättetes Formtalent zu erweisen.

Lamartine und Delavigne repräsentierten die Poesie in den Salons der Restauration, Pierre Jean Béranger (geb. den 19. August 1780, gest. am 16. Juli

1857 in Paris) dagegen, der große Chansonnier, Frankreichs populärster Dichter, führte die Muse aus den exklusiven Kreisen der Vornehmen, Reichen und Gelehrten heraus und mitten unter das Volk, aus dessen Reihen er hervorgegangen:

„Ma muse et moi portons pour devise:
Je suis du peuple ainsi que mes amours“;

dem er sein Leben lang unverbrüchlich treu geblieben und dessen unabhängiger Sprecher und Tröster zu sein er allen Verlockungen zu Macht und Glanz vorzog.



Béranger. Aus Bérangers sämtlichen Werken, übersetzt von L. Seeger.

„Non, mes amis, non, je ne veux rien être.
Semez ailleurs places, titres et croix.
Non, pour les cours Dieu ne m'a pas fait naître,
Oiseau craintif, je fuis la glu des rois.
Que me faut-il? maîtresse à fine taille,
Petit repas et joyeux entretien.
De mon berceau près de bénir la paille,
En me créant Dieu m'a dit: Ne sois rien!“ etc.

Seine Stellung gegenüber der konventionellen akademischen Dichterei wird ganz gut durch folgende Anekdote bezeichnet: — Un académicien-poète à qui Béranger, encore inconnu, parlait un jour de ses idylles et du soin qu'il y prenait de nommer chaque objet par son nom et sans le secours de la fable, lui objectait: „Mais la mer, par exemple, la mer, comment direz-vous?“ — „Je dirai tout simplement la mer.“ — „Eh quoi? Neptune, Téthys, Amphitrite, Nérée, de gaîté de cœur vous retranchez tout cela?“ — „Tout cela.“

Bérangers Chanson ist das liebgewordene Franzosentum mit allen seinen Glanzseiten und Schwächen, und da sich die Franzosen sogar in ihren Schwächen noch liebenswürdig zu geben wissen, so ist das Bérangersche Lied auch noch da liebenswürdig, wo es diese Schwächen widerspiegelt, und selbst noch da graziös, wo es sehr nahe an das Gebiet der Zote streift. Bérangers volkstümliche Leier war reich besaitet: die epikuräische Philosophie des 18. Jahrhunderts (Le Dieu des bonnes gens u. a.), die Freiheitsbegeisterung der Revolution (La Déesse, Le vieux sergent u. a.), der kriegerische

Napoleon-Enthusiasmus (Les deux grenadiers, Le souvenir du peuple), der liberale Spott auf die versuchte Wiederherstellung des Ancien Régime (Le marquis de Carabas, Les missionnaires, Nabuchodonosor u. a. m.), die wahre Teilnahme an der Befreiung und Beglückung der Völker (La sainte alliance des peuples, Hâtons-nous! u. a.), die gesellige Heiterkeit und der Weinscherz (Ma république u. a. v.), Liebeslust und Leid (Qu'elle est jolie! La vertu de Lisette u. a. v.), die humoristische Begnügung und Zufriedenheit (Le roi d'Yvetot, Roger Bontemps), der freie, gesunde Spaß (Mon curé, Le sénateur), das faunische Schmunzeln (Le vieux célibataire), endlich die ganze Wucht der Not, die ganze Bitterkeit der Sklaverei, welche auf den Armen und Unterdrückten lastet (Jeanne la Rousse, Le vieux vagabond, La pauvre femme) — dieses alles spricht, jubelt, kichert, lacht, grollt und weint aus Bérangers Chansons mit einer Innigkeit und Wahrheit, Anmut und Kraft, welche deutlich fühlen lassen, daß in dieser Poesie wirklich das Volksherz klopft.

Doch muß angemerkt werden, daß der Pulsschlag dieses Herzens durch den allbeliebten Chansonnier nicht immer in gesunder und heilsamer Weise angeregt und aufgeregt worden ist. Ja, es dürfte kaum einer Entschuldigung bedürfen, wenn ich sage, daß Frankreichs nationalster Dichter zugleich ein nationales Unglück gewesen sei. In Wahrheit, er ist das gewesen und zwar in seiner Eigenschaft als Hauptschöpfer der napoleonischen Mythologie und als Hauptmacher der Vermythisierung und Vergötterung Napoleons. Er vorzüglich hat durch seine napoleonischen Chansons den Napoleonkult der Volksphantasie eingeschmeichelt, welcher unheilvolle Napoleonkult dem Bonapartismus wieder auf die Beine half. Allerdings hatte Béranger nur bonapartisiert, um dem Bourbonismus liberale Opposition zu machen. Allein hier zeigte es sich recht deutlich, daß man den Teufel nicht durch Belzebub soll austreiben wollen und daß der Zweck keineswegs alle Mittel heiligen kann. Es ist dem großen Chansonnier also nur recht geschehen, wenn er zur Strafe für seine Verherrlichung und Popularisierung Napoleons I. noch Napoleon III. erleben mußte, und wenn schließlich sein Leichenbegängnis zu einer beschimpfenden Polizeiposse gemacht wurde.

Der Dichter selbst hat sich in seiner Vorrede zu der vorletzten Sammlung seiner Chansons über seine Wirksamkeit auf eine Art ausgesprochen, die ihn und seine Poesie schön und gut charakterisiert. „Vor allem," sagt er, „muß ich bekennen, daß ich die Vorwürfe wohl begreife, welche mehrere meiner Lieder mir haben zuziehen müssen von seiten strenger Gemüter, welche niemand zu vergeben geneigt sind, nicht einmal einem Buche, das schlechterdings nicht darauf Anspruch macht, zur Erziehung von Jüngferchen dienlich zu sein. Ich will nur eins sagen, wenn nicht zur Verteidigung, so doch zur Entschuldigung: die getadelten Lieder, tolle Eingebungen der Jugend und Rückfälle in dieselbe, gaben für die ernsten und politischen Gedichte sehr nützliche Begleiter ab, und ich möchte fast glauben, daß ohne Beihilfe der ersteren die letzteren nicht so weit durchgedrungen wären, weder so tief hinab, noch so hoch hinauf; über das letzte Wort mögen sich die Salontugenden immerhin ärgern. Einige meiner Lieder — die armen Dinger! — sind als gottlos verschrieen und behandelt worden von seiten der königlichen Prokuratoren, Staatsanwälte und ihrer Substituten, lauter Leute, die sehr fromm sind — während der Gerichtssitzung. Ich kann in dieser Beziehung nur sagen, was schon hundertmal gesagt wurde. Wenn, wie es in unseren Tagen geschieht, die Religion sich als politisches Werkzeug gebrauchen läßt, so stellt sie sich der Mißachtung ihres geheiligten Charakters bloß; die Toleranteſten werden für sie intolerant, die Gläubigen, welche zuweilen etwas anderes glauben, als sie lehrt, bringen Repressalien übend oft bis in ihr

Allerheiligstes. Ich, der ich zu diesen Gläubigen gehöre, habe dessen nie mich unterfangen und gebe mich damit zufrieden, die Livree des Katholizismus lächerlich zu machen. Ist das Gottlosigkeit? Noch muß ich einer großen Anzahl von Liedern erwähnen, die meine innersten Herzensgedanken oder die Launen eines vagabondierenden Geistes wiedergeben: es sind meine Lieblingslieder. Das ist alles, was ich zu ihren Gunsten öffentlich sagen will, und nur das möchte ich noch beifügen, daß auch diese Chansons, die Mannigfaltigkeit meiner Sammlungen vermehrend, für den Erfolg meiner politischen Gesänge nicht unnütz gewesen sind. Die letzteren betreffend, so haben sie, wollte man auch nur den entschiedensten Gegnern der fünfzehn Jahre hindurch von mir verteidigten Grundsätze glauben, einen gewaltigen Einfluß auf die Massen ausgeübt, auf den einzigen Hebel also, der von jetzt an noch große Dinge möglich macht. Die Ehre dieses Einflusses habe ich mir zur Zeit des Triumphes nicht zugeeignet; mein Mut verschwand vor dem Siegesgeschrei. Heute wage ich denn meinen Teil an dem Triumph von 1830 in Anspruch zu nehmen; mein Abschiedslied (Adieu, chansons!) leidet an dieser Regung der politischen Eitelkeit, ohne Zweifel hervorgerufen durch die Schmeicheleien, mit denen eine enthusiastische Jugend mich überhäuft hat und noch überhäuft. In der Voraussicht, daß die Chansons und der Chansonnier bald der Vergessenheit anheimfallen, ist es eine Grabschrift, die ich für unser gemeinschaftliches Grab geschrieben habe."[108])

Hier müssen wir dem bescheidenen Dichter widersprechen. Keine Grabschrift, sondern ein unsterbliches Denkmal des Ruhmes ist das Lied, auf welches er anspielt. Man höre nur folgende Verse, die um so ergreifender sind, als sie die wahrste Selbstkritik enthalten:

„Bénis ton sort. Par toi la poésie
A d'un grand peuple ému les derniers rangs.
Le chant qui vole à l'oreille saisie,
Souffla ces vers même aux plus ignorants.
Vos orateurs parlent à qui sait lire:
Toi, conspirant tout haut contre les rois,
Tu marias, pour ameuter les voix,
Des airs de vielle aux accents de la lyre.
Tes traits aigus lancés au trône même,
En retombant aussitôt ramassés,
De près, de loin, par le peuple qui t'aime,
Volaient en chœur jusqu'au but relancés.
Puis quand ce trône ose brandir son foudre,
De vieux fusils l'abattent en trois jours.
Pour tous les coups tirés dans son velours,
Combien ta muse a fabriqué de poudre!
Ta part est belle à ces grandes journées,
Où du butin tu détournas les yeux.
Leur souvenir, couronnant tes années,
Te suffira, si tu sais être vieux.
Aux jeunes gens racontes-en l'histoire;
Guide leur nef; instruis-les de l'écueil;
Et de la France, un jour, font-ils l'orgueil,
Va réchauffer ta vieillesse à leur gloire."

Neben Béranger ist besonders M. A. M. Désaugiers als Chansonnier zu nennen. Eine Art Béranger in Prosa war der geistvolle Pamphletist Paul Louis Courier (1773—1825), dessen schlagfertige Flugschriften der Restauration nicht minder gefährlich wurden, als sie nach rechts und links eine freiere Bewegung der Litteratur anregten. Couriers Gebaren erinnerte an den Demokratismus eines antiken Republikaners; ein anderer berühmter Publizist der damaligen Oppositionspartei dagegen stellte in seinem Leben und in seinen Werken die Idee des Konstitutionalismus, der liberalen Bourgeoisie dar. Ich meine Benjamin Constant de Rebecque (1767 bis 1830), der sich auch als Novellist versuchte (Adolphe) und nicht nur ein konstitutioneller Eiertanzkünstler, sondern auch ein Virtuose des Windfahnentums gewesen ist. Höchst vorteilhaft für den Liberalismus erwies sich der Kampf in Versen, welchen die beiden Poeten Barthélemy (geb. 1796) und Méry (geb. 1794) gemeinschaftlich

gegen die Restauration führten (La Villéliade, La Corbiéréide, La Peyronnéide etc.), in welchem Kampfe sie auch den Napoleonkultus, dem sie in ihrem historischen Epos Napoléon en Egypte und in dem Gedichte Le fils de l'homme huldigten, als wirksames Motiv verflochten. Bald nach der Julierevolution liehen sie dem Mißmut der getäuschten Freiheitsfreunde ihre Stimme (La Dupinade, ou la révolution dupée). Weit durchschlagender jedoch that dies der Satiriker Auguste Barbier (1805—1882), der seine energischen Strafgedichte unter dem einfachen Titel Iambes sammelte. In seinem Gedicht Das Jägerrecht (la curée), welches an konzentriertem Zorn und lakonischer Kraft in der modernen Litteratur kaum seinesgleichen hat, geißelte er die Stellenjäger, welche das französische Volk um die Resultate der Julirevolution betrogen, damit sie ihren schmählichen Anteil an der vom Volk erjagten Beute einsacken könnten, und unterwarf dann in der Satire Popularité und anderen das ganze Gebiet der politischen und sozialen Korruption einer ätzenden Kritik. Ein Jahr später trat er mit der nämlichen Energie, womit er den falschen Liberalismus entlarvt hatte, gegen die Vergötterung Napoleons auf in dem Gedicht L'idole, in welchem er den Halbgott der Franzosen in ganz eigentümlicher Beleuchtung zeigt.[109])

Die bald genug zu Tage getretenen Skandale der Louis Philippschen Geldwirtschaft bewiesen, wie wahr Barbier gesprochen, als er nach der Julirevolution von Paris sagte:

„Paris n'est maintenant qu'une sentine impure,
Un égout sordide et boueux,
Où mille noirs courans de limon et d'ordure
Viennent traîner leurs flots honteux;
Un taudis regorgeant de faquins sans courage,
D'effrontés coureurs de salons,
Qui vont de porte en porte et d'étage en étage
Gueusant quelque bout de galons;
Une halle cynique aux clameurs insolentes,
Où chacun cherche à déchirer
Un misérable coin des guenilles sanglantes
Du pouvoir qui vient d'expirer."

Sehr schön ist in L'idole besonders die Stelle, wo die Vergleichung des revolutionären Frankreichs mit einem ungezähmten Roß und Napoleons, als des despotischen Bändigers desselben, durchgeführt wird:

„O Corse! à cheveux plats, que ta France était belle
Au grand soleil de messidor!
C'était une cavale indomptable et rebelle,
Sans frein d'acier ni rênes d'or;" etc.

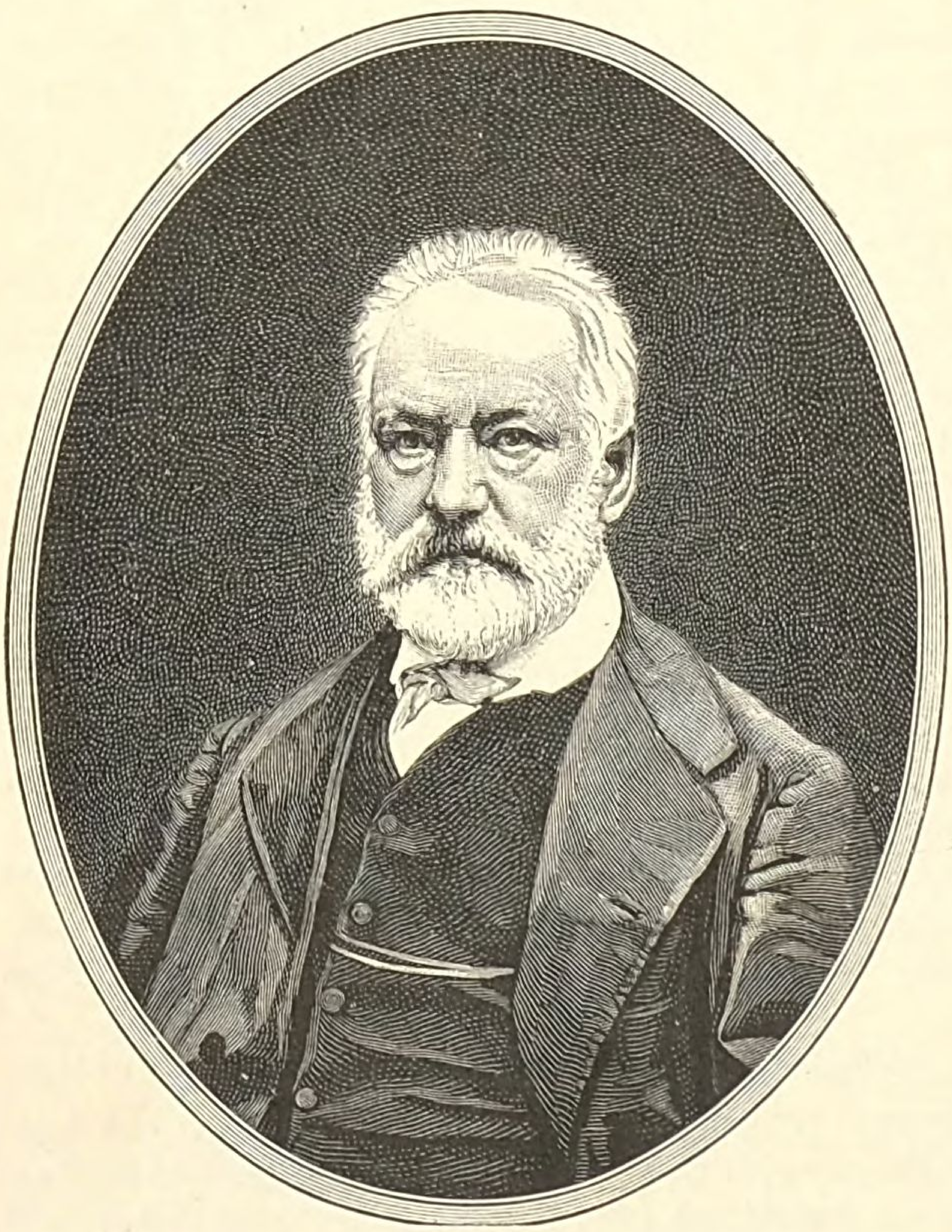
In seinen späteren Tendenzdichtungen (Il Pianto und Lazare), welche italienische und englische Zustände behandeln, vermochte er sich zu der in den Jamben bewiesenen Kraft nicht mehr zu erheben. Eine zwar weniger markierte, aber kaum weniger eigentümliche Stellung als Barbier, obzwar auf einem anderen Gebiete der Dichtung, nimmt A. B. Brizeux (1816—1859) ein. Denn auch er hielt sich seitwärts vom lauten Litteraturmarkt und trat gegen die Zeittendenzen in Opposition; nur äußerte sich diese in seinen Gedichten nicht strafend und spottend wie bei Barbier, sondern elegisch und idyllisch. Eine ähnliche einsame Stellung wie Barbier und Brizeux hatte in der Litteratur Claude Tillier (1801—1844), welcher einen der wenigen guten humoristischen Romane schrieb (Mon oncle Benjamin), die auf französischem Boden gewachsen sind.

Noch vor der politischen Revolution von 1830 hatte sich die litterarische in Frankreich vollzogen. Der von Chateaubriand gegebene Anstoß hatte mächtig gewirkt, und die volkstümliche Lyrik Bérangers ihrerseits viel dazu beigetragen, die steife Klassik in Mißkredit zu bringen. Die drangvolle Jugend dürstete, wie im staatlichen, so auch im litterarischen Leben nach Reformen, und sämtliche bei Chateaubriand genannte Autoren hatten mehr oder weniger auf die Geltendmachung eines neuen Prinzips hingearbeitet. Die Bekanntschaft mit der englischen und deutschen Litteratur, welche jetzt von talentvollen Männern vermittelt wurde, war ganz geeignet, den Franzosen Zweifel an der kanonischen Geltung ihrer Klassik beizubringen, und die einfältige Art, womit die Anhänger der klassischen Schule gegenüber den Romantikern — unter dieser Bezeichnung wurden die Parteigänger der aus mittelalterlicher Romantik, aus Shakespeare, Scott und Byron, aus Schiller und leider auch aus Callot-Hoffmann abstrahierten Kunsttheorien zusammengefaßt — ihre Sache führten, war nur den Gegnern förderlich. Was einmal lächerlich geworden, war bekanntlich bis zur Zeit Louis Napoleons in Frankreich verloren; geradezu lächerlich aber machten sich die Klassiker dadurch, daß einer der ihrigen, Baour-Lormian, Karl den Zehnten in einer Bittschrift förmlich anging, die Klassik gegen die Romantik in Schutz zu nehmen. Raynouard, Roquefort und andere hatten die lange verschollenen Schätze der altfranzösischen Litteratur wieder aufgegraben und ihre Landsleute mit diesen Produkten der Romantik bekannt gemacht, feinsinnige Kritiker und Litterarhistoriker, wie Villemain, Saint-Marc Girardin, J. J. Ampère, Sainte-Beuve, Edgar Quinet, Gustave Planche, X. Marmier, Edouard Lerminier und Philarète Chasles wiesen teils die Einseitigkeiten des klassischen Systems nach, teils lieferten sie durch Hinzeigung auf die italienische, spanische, englische und deutsche Litteratur eine weitgreifende Beurteilung der nüchternen Verständigkeit der französischen Bildung und Litteratur, welche, so von verschiedenen Seiten her aus dem gewohnten Schlendrian aufgerüttelt, während der ziemlich windstillen Periode der Restauration Zeit hatte, sich mit frischen, fremden und einheimischen Elementen zu befruchten.

Die litterarische Manifestation dieser Elemente war die neuromantische Schule der Franzosen, welche zwar einerseits in dem politischen Liberalismus ihrer Entstehungsperiode ein heilsames Gegengewicht gegen den politischen und religiösen Obskurantismus fand, der, wie wir bei Deutschland sehen werden, dem romantischen Prinzip notwendig anklebte, andererseits aber vermöge der Maßlosigkeit des französischen Charakters vielfach in Monstrosität und Absurdität sich verrannte und es an Mißgriffen aller Art, wozu besonders die Nachahmung schlechter oder mißverstandener Muster gehörte, nicht fehlen ließ. Das Feldgeschrei der Neuromantiker war: Abwerfung der herkömmlichen Fesseln in Gedanken, Sprache und Ausdruck! Die Diktion der romantischen Schule — um deren Heranbildung insbesondere der vielseitige Dichter und Gelehrte Charles Nodier (1783—1845), der Verfasser romantisch angehauchter Novellen und Balladen (Stella, Le peintre de Saltzbourg, Jean Sbogar, Thérèse Aubert, Smarra, Trilby, Contes et Ballades etc.), der eifrige Erneuerer alter Poeten, große Verdienste hatte — ist kühn, blumig, gewagt, bilderreich und nicht angefressen von dem kühlen Skeptizismus und dem blassen Esprit der alten Schule. Kulturgeschichtlich wertvoll sind Nodiers „Souvenirs, Portraits, Episodes de la révolution et de l'empire". In der Metrik vollendete die Romantik die schon von A. Chénier versuchte Emanzi-

pation von der Monotonie des Boileauschen Alexandriners, wagte neue Strophenbildungen und liebte volltönende Reime. In der Behandlung ihrer Stoffe strebte sie nach Originalität; die Pathologie der menschlichen Seele war ihr ergiebigstes Feld, die Äußerungen der Leidenschaft — leider oft vorzugsweise die häßlichsten Äußerungen — waren ihre Freude.

Victor Maria Hugo (geb. 1802 zu Besançon, gest. 1885 zu Paris), der als das Haupt der romantischen Schule in Theorie und Praxis anerkannt ist, bezeichnete den veränderten Geschmack in Poesie und Kunst ganz richtig mit den Worten: „Diese Revolution in allen Künsten ist nur eine allgemeine Rückkehr zu der Natur und Wahrheit, sie ist die Ausrottung des falschen Geschmackes, der seit beinahe drei Jahrhunderten dadurch, daß er an die Stelle aller Realitäten unaufhörlich konventionelle Willkür setzte, so viel gute Köpfe verdorben hat. Das neue Zeitalter hat den klassischen Lappen, den philosophischen Lumpen und das mythologische Flittergold entschieden abgestreift.“ Gut; aber leider kam durch die Romantik eine Masse anderer Lappen, Lumpen und Flitter aufs Tapet. Hugo selbst war nun ein Mann von Genie, ein Poet jeder Zoll; aber es mangelte ihm wie als Mensch — aus einem fanatischen Bourbonisten wurde er ein enthusiastischer Bonapartist, dann ein Liberaler à la Julirevolution, hierauf Pair von Frankreich durch Louis Philipps Gnade, nach der Februarrevolution leidenschaftlicher Republikaner und zuletzt (1870) sozialistischer Zweidrittelsnarr — so auch als Künstler durchaus an Charakter und Einheit. Er war ein unklarer Kopf, ein zerklüftetes, zweiseitiges Naturell, was sich auch in seinen Dichtungen störend fühlbar machte. Er selbst hat den Mangel prinzipieller Einheit an der neuen Schule theoretisch anerkannt, indem er sagte: „Zwei Parteien haben sich in dem Schoße der neueren Litteratur gebildet, welche die doppelte Lage vorstellen, in der unsere politischen Unglücksfälle die Geister wechselseitig hinterlassen haben: die Ergebung und die Ver-



Victor Hugo.

zweiflung. Beide erkannten das an, was eine spottende Philosophie geleugnet hatte, die Ewigkeit Gottes, die Unsterblichkeit der Seele, die ursprünglichen Wahrheiten und die geoffenbarten Wahrheiten, aber die eine, um anzubeten, die andere, um anzufluchen; die eine sieht alles von der Höhe des Himmels an, die andere aus der Tiefe der Hölle; die eine setzt an die Wiege des Menschen einen Engel, den er am Kopfkissen seines Sterbebettes wiederfindet, die andere umgiebt seine Schritte mit Dämonen, Gespenstern und unheilbringenden Erscheinungen." Diesen Zwiespalt, diese Zweiseitigkeit der neufranzösischen Romantik brachte Hugo sodann auch in der Praxis durch seine zahlreichen Dichtungen zur Anschauung.


Lyrik: Odes et Ballades, Les Orientales, Les feuilles d'automne, Les chants du crépuscule, Les voix intérieures, Les rayons et les ombres, Les contemplations, L'art d'être grand-père, Les quatre vents d'esprit. — Romane: Han d'Islande, Bug-Jargal, Le dernier jour d'un condamné, Notre-Dame de Paris, Les misérables, Les travailleurs de la mer, L'homme qui rit, Quatre-vingt-treize. — Dramen: Cromwell, Hernani, Marion Delorme, Le roi s'amuse, Lucrèce Borgia, Marie Tudor, Angelo, Ruy Blas, Les Burgraves, Torquémada. — Satiren: Napoléon le petit, Les châtiments, Le pape, La pitié suprême, L'âne. — Epen: La légende des siècles, L'année terrible. — Vermischte Schriften: Littérature et Philosophie, William Shakespeare, Histoire d'un crime. — Reisewerk: Le Rhin. — Œuvres complètes, 40 vols. 1878—1882. Der Nachlaß in Œuvres posthumes ist mehr das, was man pathologisch Nachlaß der Natur zu nennen pflegt.[110])

In seiner Lyrik kehrt er sich vorzugsweise der Bejahung, der Lichtseite zu, wogegen seine Romane und Dramen die Hinneigung zur Verneinung, zur Nachtseite charakterisiert. Hugos eigentliche Bedeutung und Größe als Dichter beruht auf seinen lyrischen Werken. Nachdem er in seinen Oden den rhetorischen Pomp jugendlichen Eifers entfaltet, in seinen Balladen Anklänge mittelalterlicher Romantik widergetönt, in den Orientalen glanzvolle Schildereien von fremden Gegenden, Menschen und Vorfällen entworfen hatte, kehrte er, der Äußerlichkeiten einer bestechenden, aber oft seelenlosen Phantastik und einer zwar bewundernswerten, aber oft hohlen, verskünstlerischen Virtuosität sich entschlagend, in den Herbstblättern, den Dämmerungsgesängen, den Inneren Stimmen, den Strahlen und Schatten, den Betrachtungen und zuletzt noch in den freilich sehr redseligen Großvater-Gedichten mehr bei sich selbst ein und vereinigte bald wunderbar innige, zarte und zärtliche, bald in unwiderstehlicher Begeisterung prachtvoll auftönende Akkorde, die von den poetischen Anschauungen, Eindrücken und Stimmungen des Naturlebens, des Herzenslebens, des Familienlebens, der Kinderwelt, des Menschenlebens im allgemeinen und besonderen auf einer klangvollen Lyra angeschlagen wurden, zu einer Harmonie, die nur selten von einem Mißton gestört wird und in der That dem Wohllaut eines reichen Glockengeläutes gleicht, womit Hugo seine Lyrik in einem ihrer schönsten Stücke selbst verglichen hat.

— — — — — — — „La cloche et mon âme,
Qu'à son heure, à son jour, l'esprit saint les réclame,
Les touche l'une et l'autre et leur dise: Chantez!
Soudain, par toute voie et tous les côtés,
De leur sein ébranlé, rempli d'ombres obscures,
A travers leur surface, à travers leurs souillures,

Et la cendre et la rouille, amas injurieux,
Quelque chose de grand s'épandra dans les cieux!
Ce sera l'hosanna de toute créature!
Oui, ce qui sortira, par sanglots, par éclairs,
Comme l'eau du glacier, comme le vent des mers,
Comme le jour à flots des urnes de l'aurore,
Ce qu'on verra jaillir et puis jaillir encore
Du clocher, toujours droit, du front toujours debout,
Ce sera l'harmonie immense qui dit tout!
Tous les soupirs, en chœur, les élans de la foule;
Le cri de ce qui monte et de ce qui s'écroule;
Le discours de chaque homme à chaque passion;
L'adieu qu'en s'en allant chante l'illusion;
L'espoir éteint; la barque échouée à la grève,
La femme qui regrette et la vierge qui rêve;
La vertu qui se fait de ce que le malheur
A de plus douloureux, hélas! et de meilleur;
L'autel enveloppé d'encens et de fidèles;
Les mères retenant les enfants auprès d'elles;
La nuit qui chaque soir fait taire l'univers
Et ne laisse ici-bas la parole qu'aux mers;
Les couchants flamboyants; les aubes étoilées;
Les heures de soleil et de lune mêlées;
Et les monts et les flots proclamant à la fois
Ce grand nom qu'on retrouve au fond de toute voix;
Et l'hymne inexpliqué qui, parmi des bruits d'ailes,
Va de l'aire de l'aigle au nid des hirondelles;
Et ce cercle dont l'homme a sitôt fait le tour,
L'innocence, la foi, la prière et l'amour!
Et l'éternel reflet de lumière et de flamme
Que l'âme verse au monde et que Dieu verse à l'âme!"

Hugos erste Romane: Han von Island und Bug-Jargal sind krasse Höllenbreughelereien; im erstgenannten steigert sich der hyperromantische Aberwitz bis zur Menschenfresserei. Der letzte Tag eines Verurteilten giebt eine ergreifende Schilderung der psychischen Folterqualen, welche ein Mensch empfindet, der durch das Richtbeil zu sterben bestimmt ist; das Skalpell, womit der Dichter in der Seele des unglücklichen Mannes wühlt, foltert aber zugleich auch den Leser, und von einer ästhetischen Wirkung kann keine Rede sein. Notre Dame de Paris dagegen ist ein historischer Roman von höchstem Werte, ungeachtet vieler Auswüchse, die so häßlich sind wie der Buckel des Quasimodo. Hugo hat in diesem Buche nicht nur das Leben des Mittelalters höchst glücklich wiedererweckt (ich erinnere nur an die kostbaren Volksscenen), sondern er hat auch die Idee des Mittelalters, in der Kathedrale verkörpert, künstlerisch erfaßt und in dem hereinbrechenden Konflikt mit der Idee der neuen Zeit zur Anschauung gebracht. Nach dem 2. Dezember 1851, gegen welchen er einen ehrenwerten Widerstand versuchte und dessen Schandgeschichte er später geschrieben hat, ins Exil getrieben, unternahm er es, die Anschauungen, Hoffnungen, Enttäuschungen und Erbitterungen der französischen Sozialdemokraten in vier großen Romangemälden, die er Die Elenden (Les misérables), Die Meeresarbeiter (Les travailleurs de


1830

Quand elle prie, un ange est debout auprès d'elle,
Caressant ses cheveux des plumes de son aile,
En essuyant les pleurs dans son œil obscurci,
Venu pour l'écouter sans que l'enfant l'appelle,
Esprit qui tient le livre où l'innocence épèle,
Et qui, pour remonter, attend qu'elle ait fini

1877

Elle fait au milieu du jour son petit somme;
Car l'enfant a besoin du rêve plus que l'homme;
Cette terre est si laide alors qu'on vient du ciel!
L'enfant cherche à revoir Chérubin, Ariel,

Zwei Autographen Viktor Hugos aus dem Jahre 1830 und 1877 nach Pagès, Poètes français.

la mer), 1793 (Quatre-vingt-treize) und Der lachende Mann (L'homme qui rit) betitelte, allseitig künstlerisch zu gestalten, aber ohne dabei die plastische Kraft von Notre-Dame noch einmal erreichen zu können. Einiges, vieles sogar in diesen Romanen ist allerdings so, daß man erkennt, ein Mann von Genius habe es geschrieben; anderes aber ganz verzwickt, um nicht zu sagen verrückt. Die Marotte der französischen Romantiker, Verbrecher und Galeerensträflinge zu Helden hinaufzuidealisieren, kehrt auch hier wieder. Den Hauptkampf mit den Klassikern kämpfte Hugo als Dramatiker, als welcher er durch den Beifall, den sein Hernani, der 1830 zum erstenmal über die Bühne des Theatre Français ging, errang, den Sieg davontrug, wie er später auch die letzte Burg der Klassik, die Akademie, für die Romantiker erstürmte. In seinen Dramen, von Cromwell herab bis zu den Burggrafen, diesem tollen Machwerk ohne Sinn und Verstand, spricht Hugo den Gesetzen der Schönheit förmlich Hohn und sucht, im Gegensatze zu der geschleckten Korrektheit der Klassik, die kein Ding bei seinem Namen nannte und den unmittelbaren Ausdruck der Empfindungen mit stereotypen Formeln kastrierte, die Poesie und das dramatische Leben nicht etwa bloß in der Mißachtung der drei Einheiten und anderer pseudoklassischer Konvenienzen, sondern und zwar mit Vorliebe in Verhältnissen und Situationen, die oft genug Sitte und Anstand verletzen, in allerlei Greueln und Unnatur. Als Hugo endlich im Jahre 1841 in die Akademie eingeführt wurde, sagte Salvandy in seiner Begrüßungsrede zu ihm: „Vous avez introduit l'art scénique (l'arsénique) dans notre littérature“ — einer der boshaftesten, aber auch gerechtesten aller Calembourgs, die je gemacht wurden. In den Schauspielen begegnet uns fast immer ein personifiziertes diabolisches Prinzip, herzlos, sarkastisch, finster wirkend, welches die Hauptpersonen ins Verderben hinabzieht, und dieses Hinabziehen geschieht meist in kindischer Weise durch diverse Maschinerien, Geheimtreppen, Fallthüren und dergleichen, während man die echte Schicksalsidee, die ethische Notwendigkeit, vermißt. Ich will hier nicht wiederholen, was Börne seinerzeit über die Tragödie Der König belustigt sich gesagt hat, aber es läuft auf das Angeführte hinaus; ebenso tritt uns in Marion Delorme die tragische Willkür und der „rote Mann“ entgegen, in Hernani tötet ein unnatürlich gesteigerter Begriff von Ehre — kurz, es sind rechte dii ex machina, welche in Hugos Tragödien regieren, und der Zufall spielt darin seine anmaßliche Rolle. Wo aber statt der verkünstelten Handlung der schöne Fehler lyrischer Ergüsse eintritt, da erweist sich der Dichter oft erhaben und immer bedeutend. In seinen satirischen Auslassungen, wovon die eine (Napoléon le petit) in Prosa, die andere (Les châtiments) in Versen geschrieben ist, verliert Hugo nicht selten die künstlerische Herrschaft über seine Entrüstung. Aber man muß auch sagen, daß diese fulminanten Ergüsse mitunter eine wunderbar ergreifende Erhabenheit des Zornes und der Trauer erreichen und ihrem Schöpfer den Ehrentitel eines Juvenal des zweiten Empire unbedingt sichern. Zu den schlagend witzigsten der Châtiments gehört wohl das Chanson (liv. V, 2):

„Un jour Dieu sur la table
Jouait avec le diable
Du genre humain haï;
Chacun tenait sa carte,
L'un jouait Bonaparte
Et l'autre Mastaï.

Un pauvre abbé bien mince,
Un méchant petit prince,
Polisson hasardeux!
Quel enjeu pitoyable!
Dieu fit tant que le diable,
Les gagna tous les deux.

Prends! cria Dieu le père,
Tu ne sauras qu'en faire!
Le diable dit: Erreur!
Et, ricanant sous cape,
Il fit de l'un un pape,
De l'autre un empereur.“

Die spätere satirische Dichtung Der Papst kommt den früheren bei weitem nicht nahe. Hugos Weltlegende (La légende des siècles) ist ein durch glänzende Einzelheiten anziehender Versuch, die Weltgeschichte zu einem Epos zu gestalten oder, wie sich der Dichter in der Vorrede ausdrückt, „die Menschheit zu schildern in einem cyklischen Werke, sie zu malen in einer Reihe von Bildern in allen ihren Beziehungen, unter dem Gesichtspunkte der Geschichte, der Sage, der Philosophie, der Religion, der Wissenschaft, welche Momente sich alle zusammenfassen in einer unendlichen Bewegung aufwärts zum Licht.“ Was das Wut-, Schimpf- und Revanche-Epos L'année terrible betrifft, so ist es, etliche gute Einfälle und einige Glanzphrasen ausgenommen, nur ein Schaufenster, in welchem die von den deutschen Siegen bis ins Herz getroffene französische Nationaleitelkeit Hugoschen Bombast in der groteskesten Zusammenhäufung ausgestellt hat. In der Geschichte des 2. Dezembers (Histoire d'un crime) sind manche Aufhellungslichter in die Nacht jenes Frevels hineingestellt: hätte Hugos Eitelkeit es nur unterlassen können, seine eigene liebwerte Person zum überall sich vordrängenden Mittelpunkt der Darstellung zu machen. Das wirkt dann mitunter geradezu komisch. Denn der Dichter weiß unsere Spannung gar hoch zu steigern, so daß man immer erwartet: jetzt muß etwas Großes geschehen. Aber es geschieht nichts, und in Ermanglung von Thaten, welche er thun wollte, aber nicht konnte, blieb ihm nichts anderes übrig, als seine Worte wortreich zu beschreiben.

Die romantische Schule ist noch zu keinem rechten Abschlusse gediehen, der sie als eine fertige historische Erscheinung zu betrachten berechtigte, und da die am Haupt derselben, an Hugo, wahrgenommenen guten und schlechten Eigenschaften im allgemeinen die sämtlicher Romantiker sind, so können wir uns wohl enthalten, hier allzu sehr ins Detail einzugehen, und begnügen uns, auf die hervorragendsten Vertreter der jungen Litteratur hinzuweisen. Hugo zunächst, ihn an künstlerischer Besonnenheit sogar übertreffend, steht Alfred de Vigny (1799—1863), der im episch-lyrischen Gedichte (Le cor, La neige, La Frégate la „Sérieuse“, Dolorida, Moïse, Eloa), wie im Roman (Cinq-Mars, Servitude et grandeur militaire, Stello) Ausgezeichnetes geleistet und überdies das Verdienst hat, mittels trefflicher Übersetzung einiger Werke Shakespeares den Franzosen diesen Dichter endlich in edlerer Gestalt vorgeführt zu haben, als es früher Ducis zu thun vermocht hatte. De Vignys Originaldrama Chatterton kommt an poetischem Gehalt seinen lyrischen und erzählenden Dichtungen nicht nahe.

Einer der rüstigsten Vorkämpfer der litterarischen Bewegung der Zwanziger und Dreißiger Jahre, ohne jedoch an den Exzessen der Romantik sich zu beteiligen, war C. A. Sainte-Beuve (1804—69), welcher seine ersten dichterischen Versuche unter dem Namen Joseph Delorme veröffentlichte. Die Lyrik seiner Consolations (1830) ist gedankenreich und zart, aber schwunglos, seine poetische Erzählung Schulmeister Jean idyllisch angehaucht und formsauber, sein Roman Volupté voll feiner Beobachtung. Jedoch überwiegt seine Bedeutung als Kritiker und Litteraturhistoriker seine dichterische weit, und seine Critiques et portraits littéraires, seine Nouveaux portraits littéraires, seine Galeries de femmes célèbres, seine Histoire de Port-Royal und seine Causeries du lundi gehören zu den besten kulturgeschichtlichen und kunstphilosophischen Büchern seines Landes. Über die beiden Brüder und Lyriker Emile und Antony Deschamps hinweg erhob sich Edgar Quinet (1803—75) zu umfassenderer

Thätigkeit und größerem Rufe. Das Studium der deutschen Litteratur hat augenscheinlich auf sein Dichten gewirkt; zunächst freilich mehr verwirrend als erleuchtend. Zeuge dessen sein dramatisiertes Erstlingswerk Ahasverus, welches er ein Mystère betitelte. In diesem Monstrum von Drama treten das Straßburger Münster und ähnliche Personen sprechend und handelnd auf. Maßvoller ist eine zweite Dichtung, Prometheus, in welchem Quinet den Versuch machte, Hellenismus und Christianismus zu verschmelzen. In seinem dritten großen Gedicht, Napoleon, huldigte er der liberalen Modethorheit, den großen Menschenwürger mit romantischem Brillantfeuer zu beleuchten. Später hat Quinet der Historik sich zugewandt, und seine Epoque chevaleresque du XII^e siècle, seine Campagne de 1815 und seine Révolution française müssen als sehr ehrenwerte Arbeiten anerkannt werden. Ein Vollblutromantiker comme il faut war Théophile Gautier (1807—1872), welcher in der Theorie einem abstrakten Kunstdusel huldigte, wie einen solchen auch die deutsche Romantik aufgebracht hatte, und in der Praxis den Grundsatz bestätigte: Je verrückter, desto schöner. Gautiers Poésies, Contes und Nouvelles sind ein Tollhaus, in welchem eine Unzahl von närrischen Metaphern und wahnwitzigen Hyperbeln sich herumtummeln.



Alfred de Musset.

Zu dem sogenannten „heiligen Bataillon" der französischen Neuromantik wurde auch Alfred de Musset (1810—57) gezählt, welcher dieser litterarischen Umwälzung ein Talent ersten Ranges zubrachte.[111]) Leider hat er es, wie Gesundheit und Leben, vergeudet, was um so mehr zu beklagen, da er, wie keiner seiner Mitstrebenden, das Zeug hatte, die romantischen Probleme in die Sphäre der Kunst zu erheben. Denn nicht allein war elementarer Geist der Poesie in ihm, sondern er besaß auch einen außerordentlichen Formsinn, und an einfacher Kraft und Eleganz der Sprache, an Reinheit und Feinheit des Stils kommt ihm keiner der Romantiker nahe. Sein Versbau ist bewundernswert und seine Prosa von durchsichtiger Klarheit. Da, wo er nichts sein wollte als er selbst, ist ihm Schönes gelungen. So in mehreren seiner geistvollen und graziösen kleinen Dramen (Proverbes), in einigen Novellen und in dem Roman Confession d'un enfant du siècle, einer Dichtung, welche als ein höchst merkwürdiger Beitrag zur Geschichte der französischen Gesellschaft hochgehalten werden muß.

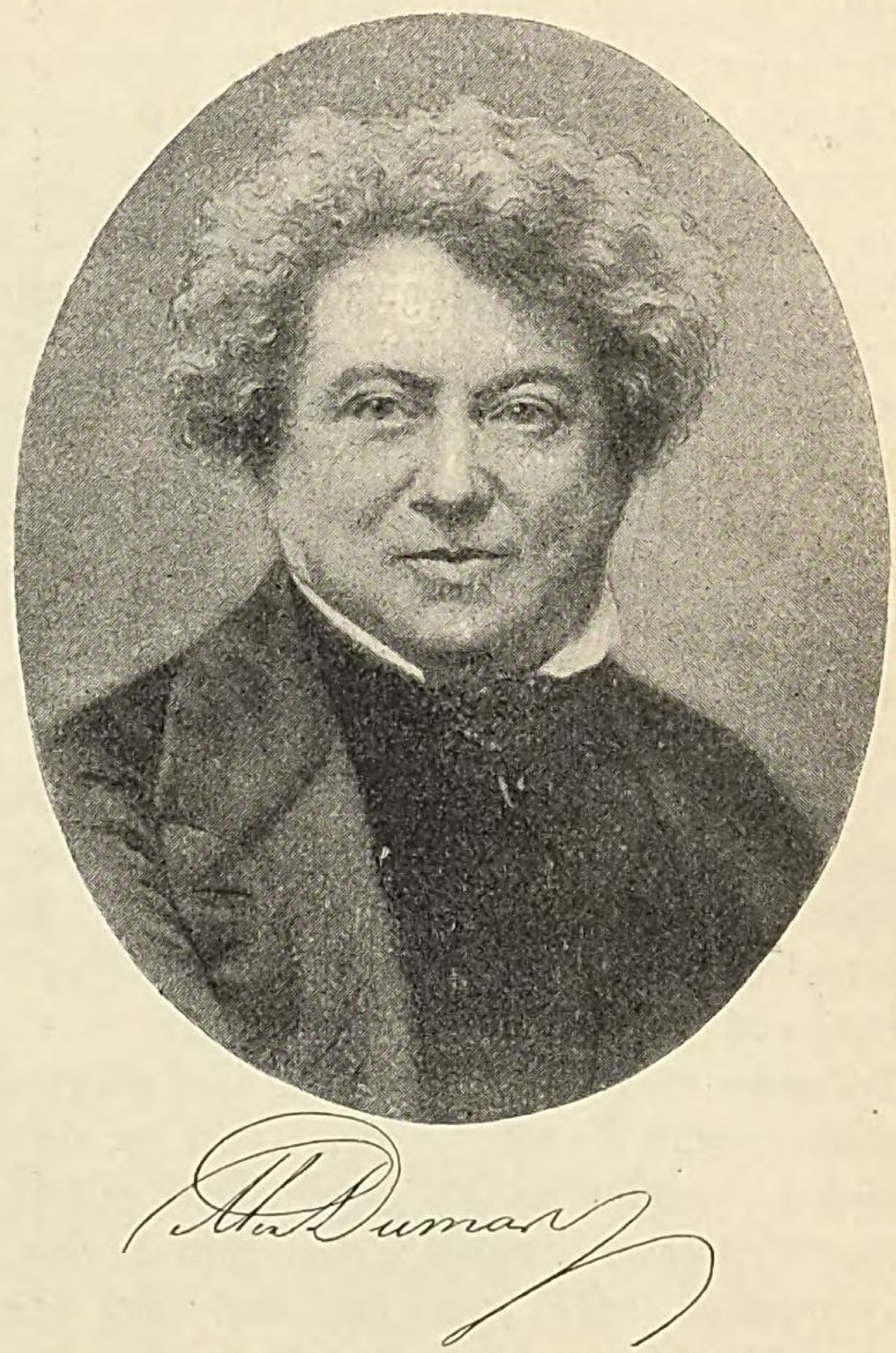
Mussets Lyrik tönt am reinsten, reichsten und vollendetsten in seinem elegischen Cyklus Les nuits; insbesondere ist La nuit de décembre eine Perle. Leider hat sich dieses große Talent vom Byronismus überwältigen lassen, so sehr, daß er es unternahm, den Byron zu überbyronisieren. Zeugen hievon sind seine Contes d'Espagne et d'Italie (Don Paéz, Les marrons du feu, Portia), worunter sich aber doch auch wieder ein Juwel vorfindet, die vier prächtigen Romanzen L'Andalouse. Auch

die späteren poetischen Erzählungen Mardoche, Le saule, La coupe et les lèvres, Namouna, Rolla leiden so sehr an Überbyronisierung, daß man beim Lesen dieser strohrenommistischen Überspanntheiten und Cynismen oft den „Rennomierfuchs" eines deutschen Studentencorps reden zu hören glaubt. Im ganzen ist Musset sehr geeignet, uns zu verdeutlichen, warum man die französische Neuromantik eine „Litteratur der Verzweiflung" genannt hat. Denn die Summe seines Denkens und Dichtens war: Wir können nicht mehr glauben, hoffen und lieben; um aber die große Krankheit des Daseins mit würdiger Fassung und Ergebung zu tragen, sind wir zu selbstsüchtig und zu genußsüchtig; stürzen wir uns also aus dem Zweifel in die Orgie:

„O mon siècle! est-il vrai que ce qu'on te voit faire
Se soit vu de tout temps? O fleuve impétueux!
Tu portes à la mer des cadavres hideux;
Ils flottent en silence, — et cette vieille terre
Qui voit l'humanité vivre et mourir ainsi,
Autour de son soleil tournant dans son orbite,
Vers son père immortel n'en monte pas plus vite,
Pour tâcher de l'atteindre et de s'en plaindre à lui.
Eh bien, lève-toi donc, puisqu'il en est ainsi,
Lève-toi, les seins nus, belle prostituée,
Le vin coule et pétille, et la brise du soir
Berce tes rideaux blancs dans ton joyeux miroir.
C'est une belle nuit, — c'est moi qui l'ai payée.
Le Christ à son souper sentit moins de terreur
Que je ne sens au mien de gaîté dans le cœur.
Allons! vive l'amour que l'ivresse accompagne!
Que tes baisers brûlants sentent le vin d'Espagne!
Que l'esprit du vertige et des bruyants repas
A l'ange du plaisir nous porte dans ses bras!
Allons! chantons Bacchus, l'amour et la folie!
Buvons au temps qui passe, à la mort, à la vie!
Oublions et buvons; vive la liberté!
Chantons l'or et la nuit, la vigne et la beauté."
(Rolla, 3.)

Glücklicherweise zog die Romantik nicht alle Poeten in ihren sinnverwirrenden Reigen hinein. Weniger von ihr berührt und bestimmt zeigen sich die Volksdichter Emile Debraux, der Bäcker Jean Reboul und der Schriftsetzer Hégésippe Moreau, sowie die dichtenden Frauen Marceline Desbordes-Valmore, Amable Tastu, Elise Mercoeur, Sophie Gay und ihre Tochter Delphine Gay, welche letztere, die Frau des bekannten publizistischen Seiltänzers und Taschenspielers Emile Girardin, mittels der pikanten Komödie Lady Tartuffe (1852) den Höhepunkt ihres Rufes erreichte. Fern der romantischen Schule stand Eugène Scribe (1791—1861), welcher vierzig Jahre lang die französische Bühne beherrschte und den Besitz dieser Herrschaft insofern verdiente, als er unbestritten der Meister des echt französischen Konversationsstückes gewesen ist (die drei besten seiner zahllosen Stücke sind Une chaîne, La camaraderie und Le verre d'eau). Scribe war aber zugleich der gewandteste und glücklichste „Faiseur" des modernen litterarischen Industrialismus der Franzosen, ein Faiseur, der in Vaudevilles, Operntexten und Novellen „machte" und

sich durch die litterarische Industrie der Firma Scribe & Co. zum mehrfachen Millionär gemacht hat. Solche Industrieritter der Litteratur waren auch Jules Janin, der stets fingerfertige, aber unendlich seichte Feuilletonschwätzer, und Alexander Dumas der ältere (1803—70), Romanfabrikant und Dramenhändler en gros, welcher ein ursprünglich ganz erstaunliches Talent der Erfindung, Gruppierung und Kostümierung in hundert Romansuppen und dramatischen Ragouts verpuffte, eine Weile europäischer Berühmtheit genoß und so beliebt war, daß die urteilslose Menge selbst seine liederlichsten oder verrücktesten, ja sozusagen unmöglichen Fabrikate, wie z. B. einen Comte de Monte Cristo, mit Heißhunger verschlang. Besser begründet war jedenfalls die Gunst, welche das europäische Publikum dem Roman Les trois mousquetaires schenkte, der besten Hervorbringung von Dumas. Seine unerschöpfliche Erfindungsgabe, seine blendende Effektmalerei erscheinen hier auf ihrer Höhe. Die unendlichen Fortsetzungen der drei Musketiere, Vingt ans après und Le comte de Bragelonne, fielen aber schon bedeutend ab, obzwar es nur gerecht ist, zu sagen, daß auch in diesen beiden Romanen noch Scenen sich finden, welche nur ein wirklicher Dichter geschrieben haben kann. So z. B. jene großgedachte und prachtvoll ausgeführte, wo der Graf La Fère dem vierzehnten Ludwig den Dienst aufsagt und seinen zerbrochenen Degen dem König vor die Füße wirft. Neben Dumas, der so ziemlich die ganze antike und moderne Weltgeschichte dramatisiert und romantisiert hat, schrieben historische Dramen und Romane Ludovic Vitet (Scènes historiques, 1844), Paul Lacroix, Frédéric Soulié, Paul de Musset, der Vicomte d'Arlincourt und Prosper Mérimée. Der letztgenannte, Mérimée (1803—1870), welcher beim Beginne seiner litterarischen Laufbahn die Lesewelt mittels seines Théâtre de Clara Gazul so hübsch mystifizierte, steht hinsichtlich der Genialität und Formvollendung in der Vorderreihe französischer Autoren des 19. Jahrhunderts. Als Novellist überragt er alle. Seine Novellen Colomba, Tamango, Carmen, Lokis, Djoumane u. a. sind bleibende Kunstwerke, sein historischer Roman Chronique de Charles IX. ist meisterlich. Auch seine historische Monographie über den falschen Demetrius (Un épisode de l'histoire de la Russie) muß als auf tüchtige Forschung basiert und mit vollendeter Eleganz geschrieben gerühmt werden.



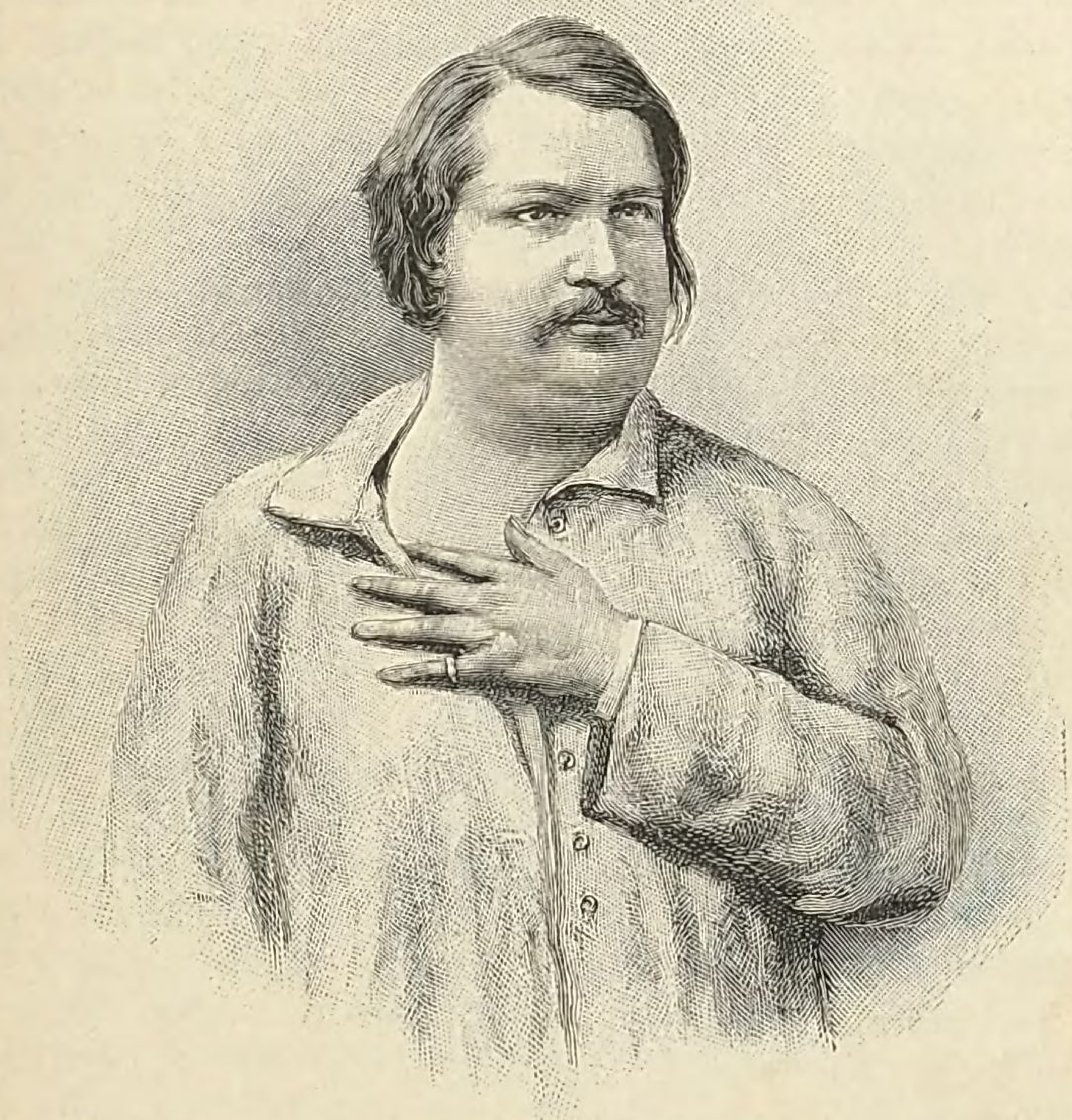
Alexander Dumas. Nach einem Stiche.

Im psychologischen Roman thaten sich hervor, an die Bildungselemente einer früheren Zeit erinnernd, die Herzogin von Duras, X. de Maistre und Saintine; im sittenschildernden Masson, Gozlan, Raymond, De Custine, De Foudras, die Vicomtesse Dash, Alphonse Karr, Paul Féval, Gondrecourt, Jules Sandeau und Paul de Kock, der Meister des modernen Pariser Zotenstils und deshalb das Entzücken des vornehmen und geringen Lesepöbels; ferner der sittlich-ernste, gegen viele seiner schriftstellernden Landsleute so vorteilhaft abstechende Emile Souvestre und der tiefgemütliche, feinhumoristische Genfer Rodolphe Toepffer. Mérimée, welcher um seiner Chronik Karls IX. willen vorhin zu den historischen Romanciers gezählt wurde, muß um seiner Novellen willen als einer der Initiatoren und Chorführer der sogenannten realistischen Novellistenschule gekennzeichnet und anerkannt werden. Doch ging ihm als eigentlicher Begründer dieser Schule Henry Beyle (1776—1844) voran, der sich den Schriftstellernamen De Stendhal beigelegt und als seine bedeutendsten Arbeiten die beiden Romane La Chartreuse de Parme und Le Rouge et le Noir geleistet hat. Beyles Ansehen und Geltung treten jedoch weit zurück vor dem Ruf und Einfluß von Honoré Balzac (1799—1850), in welchem die französischen Realisten ihren Großmeister anerkennen. Freilich war Balzacs Realismus weit entfernt, ein so brutaler zu sein, wie derselbe — wir werden davon hören — später geworden ist. Denn mit scharfsichtiger Beobachtung der Wirklichkeit und ihrer Bedürfnisse und Forderungen, mit der unerbittlichen Anatomie des Menschenherzens, insbesondere des weiblichen, verband Balzac eine äußerst reiche, regsame und erfinderische Phantasie, welche ihn davor bewahrte, bloße Photographien in Worten zu liefern, wie mehr als einer seiner Affen später gethan hat. Allerdings erhielten dadurch seine Schöpfungen etwas Zweiseitiges, Unvermitteltes, indem darin Realismus und Phantastik niemals recht in einander aufgehen wollten. Immerhin aber müssen die besseren und besten seiner psychologischen Dramen in Prosa — als solche möchte ich seine Romane bezeichnen — zu den eigenartigsten Hervorbringungen der europäischen Litteratur des 19. Jahrhunderts gezählt werden. Bemerkenswert ist, daß die ersten Erzählungen, womit Balzac auftrat, ganz unbeachtet blieben. Erst sein Roman Les chouans (1827) schlug ein. Das Buch offenbarte auch wirklich schon alle wesenhaften Eigenschaften seines Verfassers; aber es war doch noch weit hinauf bis zu der Höhe, auf welcher Balzac als Seelenkundiger und Herzenskündiger stand zur Zeit, da er La recherche de l'absolu und La physiologie du mariage schrieb.

Die Œuvres complètes de H. de Balzac, édit. déf. 24 vols. 1882, enthalten: Scènes de la vie privée, 4 vols., Scènes de la vie de province, 3 v., Scènes de la vie parisienne, 4 v., Scènes de la vie militaire et politique, 2 v., Scènes de la vie de campagne, 1 v., Études philosophiques, 3 v. (Diesen 17 Bänden gab Balzac den Gesamttitel La comédie humaine.) Théâtre, 1 v., Contes drôlatiques, 1 v. (worin der Cynismus eines Rabelais vor dem eines Balzac die Flagge streichen muß.) Œuvres diverses (Contes, Nouvelles, Essais, Croquis, Fantaisies, Portraits, Critiques, Polémique, Études), 4 v., Correspondance, 1 v.[112])

Der Seeroman wurde nach dem Vorbilde des Amerikaners Cooper durch Jol, Corbière und De la Landelle eingeführt, ist jedoch hauptsächlich durch die phantasiereichen und originellen, aber zu ausschließlich im Gräßlichen, Nervenfolternden sich gefallenden Jugendarbeiten von Eugène Sue (Atar Gull, Plick et Plock, La Salamandre, La Vigie, Le commandeur de Malte) zu einem beliebten Zweige der Ro-

vellistik geworden. Sue (1804—57) gelangte später durch seine vielbändigen Sitten- oder wenn man lieber will, Unsittenromane zu einem Weltrufe, und zwar merkwürdigerweise nicht etwa durch seine zwei besten, künstlerisch vollendetsten Bücher (Arthur, Mathilde), sondern durch seine Mystères de Paris, seinen Martin und seinen Juif errant, Bücher, in welchen die weltverpestende Kloake des modernen Babylons mit raffinierter Schadenfreude aufgedeckt ist. Als Sue mit seinem letzten bedeutenderen



Honoré de Balzac. Nach einer Daguerreotypie.

Werke hervortrat, den Mystères du peuple, einer im ganzen trotz der fabelhaften Auswüchse im einzelnen großartigen Komposition, war sein Ruf bereits wieder im Sinken. Urteilsfähige haben Sue als Repräsentanten des sozialen Romans überhaupt jederzeit weit tiefer gestellt als George Sand, unter welchem Namen einer der hervorragendsten litterarischen Charaktere des 19. Jahrhunderts vor uns tritt, und der um so mehr eine einläßlichere Betrachtung in Anspruch nimmt, als sich in ihm alle die verschiedenen Richtungen und Strömungen der jungfranzösischen Litteratur darstellen.

Im Jahre 1832 erschien zu Paris ein Buch, welches den anspruchslosen Titel Indiana von Georges Sand führte und außerordentliches Aufsehen erregte. Alle Leidenschaften und Zerwürfnisse, alle Schmerzen und Konflikte, alles Elend und alles Sehnen, alles, was die moderne Gesellschaft bewegt, war hier zu einem Gemälde ver-

einigt, das mit den einfachsten Mitteln die höchste Wirkung erreichte, in der Wahrheit seiner Ideen bis zum Schrecken ergreifend, in seiner Form vollendet war. Dieses Buch fiel wie ein markdurchschneidender Notschrei in die Fragen und Ereignisse des Tages herein. Sein Verfasser war mit einemmal in den Kreis der Berühmtheiten Frankreichs versetzt. Und wer war dieser Autor, der in die tiefsten Abgründe des menschlichen Herzens hinabgestiegen war und der die Rätsel und Geheimnisse desselben mit einem so durchdringenden Verstand zu beleuchten wußte? Wer war dieser Schriftsteller, der die Probleme der Gegenwart mit so sicherer Hand in die Sphäre der Kunst erhob? Eine Frau. George Sand war und hieß im Leben Aurore Dudevant-Dupin, von mütterlicher Seite eine Urenkelin des Marschalls Moritz von Sachsen. Die große Schriftstellerin, geboren am 5. Juli 1804 in Paris, hat ihr Leben in ausführlichen, vielleicht zu ausführlichen Memoiren beschrieben (Histoire de ma vie), und wir dürfen daher ihre Jugendschicksale, ihre häuslichen Verhältnisse, ihren unglücklichen Eheversuch als bekannt voraussetzen. Sie kam im Jahre 1831 aus dem Berry arm und bloß nach Paris und begann, um ihre Existenz zu fristen, für das Journal Figaro zu schreiben. Ihr erstes Werk, Rose und Blanche, welches sie gemeinschaftlich mit ihrem Freunde Sandeau, aus dessen Namen sie ihren Autornamen bildete, geschrieben haben soll, ging ganz unbemerkt vorüber, obgleich schon einzelne Grundtöne der poetischen Wirksamkeit George Sands darin angeschlagen waren. Mit den Bedürfnissen des Lebens einen harten Kampf ringend, schrieb hierauf Aurore die Indiana, und gewiß wird es diesem künstlerisch vollendeten Werke niemand anmerken, daß es unter dem Drucke bleierner Sorgen verfaßt wurde.

Der Erfolg des Buches, wofür mit Not ein Verleger gefunden wurde, machte ihren bedrängten Umständen ein Ende. Sie führte und gewann dann auch den Trennungsprozeß gegen ihren Mann, durfte ihre Kinder zu sich nehmen und erhielt ihr Vermögen zurück, worunter ein Landgut im Berry, welche Provinz, wie die Marche und das Bourbonnais, vielfach den Schauplatz ihrer Dichtungen abgiebt. Auf diesem Landgute, abwechselnd mit Paris, oder auf Reisen hat sie fortan und bis zu ihrem am 8. Juni 1876 zu Nohant erfolgten Tode gelebt, mit Vorliebe die Schweiz und Italien durchstreifend. Venedig spielt in ihren kleineren Novellen eine große Rolle. Auch nach den von den Füßen der Modetouristen noch verschonten balearischen Inseln hat sie sich gewagt und um der Gesundheit ihres jungen Sohnes willen ein halbes Jahr auf Minorca zugebracht, wovon ihr Ein Sommer im Süden von Europa die Erinnerung bewahrt. Andere Erinnerungen an die von ihr gesehenen Länder finden sich zerstreut in ihren Briefen eines Reisenden, welche in mancher Beziehung ein Seitenstück zu Rousseaus Bekenntnissen abgeben. Ihre schriftstellerische Fruchtbarkeit erscheint um so außerordentlicher, je mehr man die kunstvolle Durcharbeitung und den Stil ihrer Werke ins Auge faßt, diesen Stil, wie seit Rousseau in Frankreich keiner mehr geschrieben wurde.

In ununterbrochener Folge erschienen: Rose et Blanche, Indiana, Valentine, Simon, André, Leone Leoni, Jacques, Lélia, Lettres d'un voyageur, Spiridion, Mauprat, Les maîtres mosaïstes, La dernière Aldini, L'Uscoque, Pauline, La marquise, Le secrétaire intime, Metella, Mattea, Lavinia, Un été au midi de l'Europe, Les sept cordes de la lyre, Les Mississipiens, Horace, Le compagnon du tour de France, Consuelo, La comtesse de Rudolstadt, Jeanne, Le meunier d'Angibault, Isidora, Teverino, Le péché de Monsieur

Antoine, La mare au diable, Lucrezia Floriani, Le Piccinino, François le champi, La petite Fadette, Le château des dẹsertes, Monny Robin, Melchior, Le marquis de Villemer (womit 1861 die Reihe der Spätlingsromane begann), Mademoiselle de Quintinière, Laura, La confession d'une jeune fille, Monsieur Sylvestre, Le dernier amour, Mademoiselle Merquem, Pierre qui roule. Mit ihren dramatischen Versuchen: Cosima, Le démon du foyer, Le pressoir, Maître Favilla, Claudie u. a. hatte die Dichterin wenig oder gar kein Glück. — Der mitunter sehr in die Breite gehenden Redseligkeit ungeachtet, welche die Sand in ihrer elfbändigen Selbstbiographie entfaltete, fand sie dennoch aus naheliegenden Gründen für gut, gar manches zu verschweigen. So die wirkliche Geschichte ihrer Liebschaft mit Alfred de Musset, einer Liebschaft, deren in Venedig eingetretene Katastrophe den Dichter zur Absinthflasche getrieben haben soll. Aurore Dudevant suchte sich nach Mussets Tod reinzuwaschen und zwar mittels der Erzählung Elle et lui (1859), worauf sie aber Paul de Musset, der Bruder Alfreds, mit seiner Gegenerzählung Lui et elle drastisch abtrumpfte.


George Sand. (Aurore Dudevant-Dupin.)

George Sands Autorschaft ist ein Hilferuf der am Rande des Verderbens schwebenden Gesellschaft. Auf die Unnatur, Zerfressenheit und Ungerechtigkeit derselben basiert die Dudevant ihre Poesie. In dem großen Prozesse, welchen in unseren Tagen die Vernunft gegen verrottete gesellschaftliche Einrichtungen führt, ist diese Dichterin, vornehmlich in ihren früheren Werken (Indiana und V a l e n t i n e), als unerbittlicher und zornvoller Anwalt ihres Geschlechtes aufgestanden, als dessen Tugend sie die Liebe bezeichnet („l'amour c'est la vertu de la femme“). Als Refrain ihrer damaligen Thätigkeit kann ihr Ausruf gelten: „Arme Frauen, arme Gesellschaft, wo das Herz keine wahre und wirkliche Freude findet, außer in dem Vergessen aller Pflicht und aller Vernunft!“

Ihr Kampf für die gesellschaftliche Berechtigung der Frauen konnte aber natürlich nicht in trockenem Theoretisieren, in dürrem Räsonnement bestehen. Sie war Dichterin und als solche suchte sie die Wahrheit und Richtigkeit ihrer Gedanken durch Hinstellung von Verhältnissen und Charakteren zu erweisen, wie sie überall in Fülle sich vorfinden mögen, wie sie aber doch niemand mit so plastischer Schärfe aus dem gesellschaftlichen Rahmen hervortreten ließ. Das Problem einer Verbesserung der Verhältnisse des weiblichen Geschlechts erweiterte sich in dem Geist unserer Schriftstellerin bald zu dem einer sozialen Reform überhaupt, deren Notwendigkeit ihr zweifellos erschien. „Parce que du choc immense, épouvantable, de tous les intérêts égoïstes doit naître la nécessité de tout changer,“ bemerkt sie irgendwo in ihrem Meunier

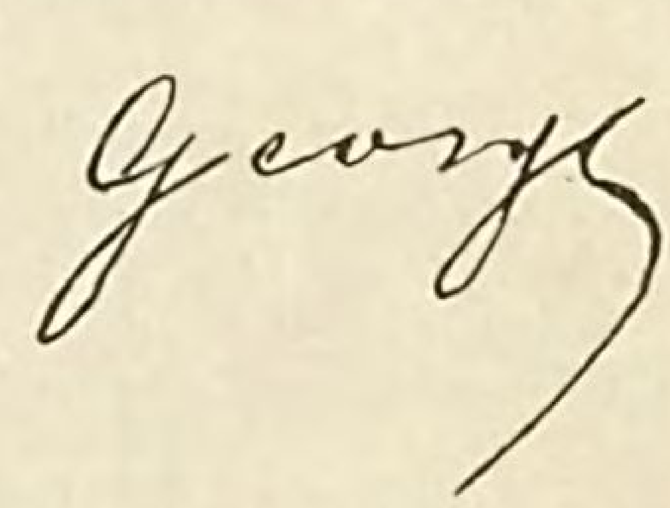
d'Angibault. So wurde sie, wie man sie bezeichnend genannt hat, zum Dichter der sozialen Übel und hat durch ihre Darstellungen derselben nicht wenig dazu beigetragen, sie in ihrer ganzen Furchtbarkeit und Abscheulichkeit aufzuzeigen. Hier galt es aber, nicht in behaglicher Sorglosigkeit über die Schlünde, welche durch die Zeitfragen allüberall vor uns geöffnet werden, hinzugaukeln, sondern in diese Schlünde niederzusteigen, dem angstvoll ringenden und oft fieberisch, wahnwitzig sich gebarenden Zeitgeist an den Puls zu fühlen und das Ohr an sein ungestüm pochendes Herz zu legen. Um die Wirkungen der gesellschaftlichen Schäden ganz zu verstehen und verstehen zu machen, mußte ihren Ursachen bis an die Wurzeln nachgegangen werden, und Georges Sand schrak nicht davor zurück, diesen Gang zu wagen, der wohl nicht weniger schrecklich ist, als der des Dante durch die Regionen des Inferno. Auf diesem herben Gange, wo die Dichterin überall Gott und den Himmel suchte und statt dieser nur den Zweifel und infernalische Verzweiflung fand, mag ihr der ingrimmige Aufschrei über der Menschen Niedertracht entschlüpft sein:

„Worüber beklagt sie sich, die gichtige, bissige Kreatur? Was will sie, wem zürnt sie, warum wälzt sie sich auf der Erde und wühlt in dem Schlamm des Lebens? Warum verlangt sie unaufhörlich, mit dem Tiere sich vergleichend, tierische Genüsse, und weshalb dieses wilde Gebrüll, diese thörichten Klagen, wenn ihre groben Bedürfnisse nicht befriedigt werden? Warum hat sie sich eine ganz materielle Existenz gebildet, in welcher ihr geistiger Teil von selbst erlischt? Ach, daher ist alles Übel gekommen, das sie verzehrt! Kybele, die wohlthätige Amme, hat unter den glühenden Lippen ihre Brüste vertrocknen sehen. Ihre vom Fieber und Schwindel ergriffenen Kinder haben sich mit monströser Eifersucht um den mütterlichen Busen gestritten. Einige nannten sich die Erstgeborenen der Familie, die Fürsten der Erde, und neue Rassen sind aus dem Schoße der Menschheit aufgeschossen, privilegierte Geschlechter, die einen himmlischen Ursprung und ein göttliches Recht in Anspruch nehmen, während sie im Gegenteil Gott verleugnen, Gott, der sie aus dem Schlamme der Liederlichkeit und aus dem Schmutze der Habsucht entstehen sah. Und die Erde wurde wie ein Landgut geteilt. Sie, die sich gleich einer Göttin verehrt gesehen hatte, sie ist eine käufliche Ware geworden, ihre Feinde haben sie erobert und zerstückt. Ihre wahren Kinder, die einfachen Menschen, welche auf natürliche Weise leben können, sind nach und nach immer enger eingeschlossen und verfolgt worden, bis die Armut ein Verbrechen und eine Schande ward, bis die Notwendigkeit aus den Unterdrückten die Feinde ihrer Feinde gemacht hat und man der gerechten Verteidigung des Lebens den Namen Diebstahl und Raub, der Sanftmut den Namen Schwäche, der Unschuld den der Unwissenheit, der Usurpation den Namen Ruhm, Macht und Reichtum gegeben hat. Da ist denn die Lüge in das Herz des Menschen getreten, und sein Verstand hat sich so verdunkelt, daß er vergessen hat, es lebten zwei Naturen in ihm. Die vergängliche Natur hat die Bedingungen ihres Daseins im Schoße der Gesellschaft so schwierig gefunden, hat aus so vielen Quellen des Irrtums getrunken, sich so viele Bedürfnisse geschaffen, welche ihrer Bestimmung zuwider sind, hat sich so sehr trüben und umgestalten lassen, daß das menschliche Leben nicht mehr Zeit genug für das geistige Leben hat. Alles, die Absichten, die Bedürfnisse und die Sehnsucht des Menschen, ist darauf beschränkt, der Lust des Körpers genugzuthun, d. h. reich zu werden; und dahin sind wir jetzt leider gekommen. Die Menschen, welche weniger empfänglich für die Annehmlichkeiten eines gut besetzten Tisches, für reiche Kleider und die Vergnügungen der Civilisation sind, sie sind jetzt so selten, daß man sie zählen kann. Man verachtet sie als Narren, man verbannt sie aus dem gesellschaftlichen Leben, man nennt sie Dichter."

Nachdem die Sand durch ihre Romane Indiana, Valentine, André, Leone Leoni ihre oppositionelle Autorstellung geschaffen hatte, warf sie mit der Veröffentlichung

von zwei neuen, Jacques und Lelia, der Gesellschaft entschieden den Fehdehandschuh hin. Die Lelia insbesondere setzte allen Ingrimm der entrüsteten Heuchelei und des Zelotismus gegen die Dichterin in Bewegung. Die von Wahn und Selbsttäuschung verblendeten Augen der Zeitgenossen erschauderten vor dem Abgrund, welchen die poetische Macht dieser Frau vor ihnen aufriß, und sie suchten ihr Grauen, den Mißmut über ihre Entlarvung durch Beschimpfungen an der modernen Sibylle auszulassen, welche so kühn den Mantel der Lüge von der Fäulnis der Gesellschaft hinweggezogen. Die Reisebriefe enthalten rührende Klagen über die Feindseligkeiten, welche die Verfasserin erfahren; sie sind das Erzeugnis eines Zeitabschnittes, wie er in dem Leben nicht nur jedes bedeutenden Dichters, sondern jedes strebsamen Menschen überhaupt mitunter eintritt. Der kräftigste Geist wird da momentan an sich irre, mißtraut seiner Kraft und seinem Streben, erstaunt selber über die Kühnheit, womit er einen andern Pfad eingeschlagen hat als die ausgetretenen Geleise der Gewöhnlichkeit, und bedarf einer kurzen Ruhezeit, um den erwählten Pfad weiter zu verfolgen. Diese Periode war für die Sand die Zeit, in welcher sie ihre Mosaikarbeiten, ihre Lette Aldini und die übrigen in den Kreis dieser Arbeiten gehörenden Novellen verfaßte, denen vorzugsweise italienische Scenerie zum Hintergrunde dient.

In diesen Werken ließ sie ganz den Künstler, den Dichter schalten; der Denker trat mehr zurück. Er sammelte sich zu neuen Geistesthaten. Hierbei war der Verkehr mit Pierre Leroux, den die Dichterin ihren Freund und Bruder durch das Alter, ihren Vater und Lehrer durch Tugend und Wissenschaft nennt, noch mehr aber der mit Lamennais von großem Einfluß auf sie. Félicité Robert de Lamennais (1782—1854), der alle Phasen vom blind hierarchischen Glauben bis zum skeptischen Nihilismus durchlaufen, der als Papist begonnen, um Republikaner und Demokrat zu werden, der aus der Sklaverei zur Freiheit und durch diese zur Liebe und Humanität gelangt war, der durch seine mit der Glut und Macht der hebräischen Prophetie geschriebenen Bücher (Paroles d'un croyant, Le livre du peuple, L'esclavage moderne), welche, obzwar mit der zornbebenden Stimme des Hasses, ein Evangelium der Gerechtigkeit und Bruderschaft verkünden, auf die junge Litteratur Frankreichs überhaupt von großer Bedeutung wurde, mußte auch die Sand mächtig anregen. Sein religiöser Demokratismus spiegelte sich von jetzt an in den Schriften der Sand wider, und sie will das Gebäude der freien Zukunft auf die Idee der christlichen Liebe basiert wissen.



Unterschrift George Sands.

Dies ist in einem ihrer merkwürdigsten Bücher, im Spiridion, der Fall, wo auf wundersam ergreifende Weise gezeigt wird, wie ein hoher Geist und ein edles Herz durch alle Pein, durch allen Jammer des Durstes nach Wissen, des Zweifels, des Unglaubens, der Verzweiflung und der Gleichgültigkeit zu einer geläuterten Überzeugung, zu einer freudigen Gewißheit, zu einer zugleich vernünftigen und christlich moralischen Weltanschauung hindurchdringt, durch deren Bethätigung, sei es als Religion, sei es als Politik, die soziale Reform vollbracht werden könne. Auf diesem im Spiridion von ihr errungenen Boden schritt nun die Sand, nachdem sie als Übergangswerk, als Brücke zu positiveren Leistungen den Horace geschrieben hatte, zur Ausführung von zwei großen Werken, welchen die leitende Idee des Spiridion als Seele innewohnt. Ich meine die Consuelo und deren Schluß, die Gräfin von Rudolstadt. Die Consuelo war zwar augenscheinlich ursprünglich als ein Kunstroman angelegt; allein im Verlaufe der Dichtung drängten sich die zeitbewegenden Ideen der Verfasserin unabweislich auf und traten dann in der Gräfin von Rudolstadt noch sichtbarer als Angelpunkt hervor, und so ist sie denn auch hier ihrem Beruf, sozialer Dichter zu sein, treu

geblieben. Daneben hat sie uns durch diese beiden Werke Gelegenheit gegeben, ihre Fähigkeit, sich in fremdartigen Verhältnissen einheimisch zu machen, sowie ihre historische Porträtierungskunst zu bewundern. Aber daß sie von der sonstigen Einfachheit ihres romantischen Apparats abging, das rächte sich besonders in dem letztgenannten Werk stark an ihr. Die komplizierte Maschinerie desselben, das gehäuft Romanhafte erscheinen zu sehr als bloße Äußerlichkeiten, die Geheimbündlerei als ein Ding, in welches sie keine rechte Notwendigkeit und Innerlichkeit zu bringen weiß. Dagegen hat sie die Heldin der beiden Romane, Consuelo, zu einem Liebling aller hochsinnigen Gemüter und edlen Herzen gemacht, und in dem Gemälde, das sie von der Flucht Consuelos mit Joseph Haydn aus Böhmen nach Wien und von dem Aufenthalte der Flüchtlinge in dem Hause des österreichischen Kanonikus entwirft, das unvergleichliche Meisterstück eines modernen Idylls geliefert.

Den Gedankenkreis, welcher sie in den zuletzt genannten Büchern in die höheren Regionen der Gesellschaft eingeführt, hatte sie schon vorher und in noch bestimmterer Weise inmitten des Volkes entwickelt, indem sie den Roman Der französische Handwerksbursche schrieb, ein auch durch seine rein poetischen Schönheiten — ich erinnere nur an die herrliche Scene, wo die Gräfin Iseult dem Schreiner Pierre ihre Liebe gesteht — ausgezeichnetes Buch, dem sich Johanna, der Müller von Angibault, die Sünde des Herrn Antoine und die Teufelspfütze anschlossen.

„Man könnte," sagte sie in der Vorrede zu der letztgenannten Erzählung, „eine ganz neue Litteratur von wahrhaften Volkssitten schaffen, welche von den höheren Klassen noch so wenig gekannt sind. Diese Litteratur beginnt unter dem Volke selbst und wird in kurzer Zeit ans Tageslicht treten. Hier wird sich die romantische Muse — romantisch im Sandschen Sinne — wieder stählen, die so außerordentlich revolutionär ist und seit ihrer Erscheinung im Buchstaben ihren Weg und ihre Familie sucht. Bei dem starken Geschlechte des Volkes wird sie die geistvolle Jugend finden, der sie bedarf, um einen neuen Aufschwung zu nehmen." Sechs weitere Werke der Sand sind von verschiedenem Werte; denn während die beiden fragmentarischen Skizzen Isidora und Teverino, sowie die zwei allerliebsten Dorfgeschichten François und Die kleine Fadette das volle Jugendfeuer ihres Genius noch einmal offenbarten, zeugten Lucrezia Floriani und der Piccinino von unleugbarer Erschöpfung und ließen einen leidigen Mangel der Sandschen Poesie, die Unfähigkeit, tüchtige Männercharaktere zu schaffen, sehr fühlbar hervortreten.

Die gewöhnliche Romanleserei übrigens wird sich durch die Schriften dieser außerordentlichen Frau nur selten befriedigt finden. Es ist zum Genuß derselben schlechterdings eine lebhafte Teilnahme an den Fragen und Interessen der Zeit, ein Mitempfinden und Mitleben ihrer Leiden, Kämpfe und Hoffnungen erforderlich. Und hiermit ist denn auch schon ausgesprochen, daß die Sand weder für die unreife Jugend, noch für das abgelebte Greisenalter geschrieben hat. Der Verstand des Lesers muß gezeitigt sein und sein Herz noch lebhaft pochen, wenn sein Geist die elektrischen Schläge dieser genialen Blitze fühlen soll, welche die Hand eines Weibes durch die düsteren Dunstmassen der Gegenwart geworfen hat, um den Horizont der Zukunft unseren Blicken zu zeigen. Die dichterische Kraft dieser außerordentlichen Frau hat übrigens auch dann noch vor- und ausgehalten, als der Sturm und Drang ihrer revolutionären Tendenzen vorübergerauscht war und sie — etwa vom Jahre 1860 an — der Romanform nur noch als ruhige Künstlerin sich bediente. Eine Meisterin der Erzählung ist sie bis zuletzt geblieben.[113])

Die Litteratur des zweiten Kaiserreiches und der dritten Republik.

Der Staatsstreich vom 2. Dezember hat bekanntlich Frankreich und die Gesellschaft „gerettet“, wie bei Victor Hugo geschrieben steht:

„C'est décrété, c'est fait, c'est dit, c'est canonné,
La France est mitraillée, escroquée et sauvée.“

Nach also glücklich vollbrachter Rettung ist dann das zweite Empire aufgerichtet worden, welches in litterarischer Beziehung qualitativ gerade so steril war, wie das erste gewesen. Wie sollte auch ein Regiment, welches die Geister entnervte, die Seelen vergemeinerte, die Gewissen stumm machte und die Menschen auf die Pflege ihrer gemeinsten Instinkte verwies, eine eigentümliche und gesunde Litteratur schaffen können? Es ging ein geistiges Gähnen und ein moralisches Frösteln durch das Frankreich Napoleons III. Was über die herrschende Impotenz sich erhob, war noch aus einer besseren Zeit herübergekommen. So die dramatische Thätigkeit, welche François Ponsard (1812—67), nachdem ihm mit seiner Lucrèce ein tragischer Wurf gelungen war, unter anhaltendem Beifall fortsetzte (Agnès de Méranie, Charlotte Corday), strebsam auch versuchend, das Konversationsstück zum Gefäße der Behandlung zeitgemäßer, ach, sehr zeitgemäßer Fragen zu machen, und zwar nicht, um diese Fragen mit frivolem Lächeln oder faunischem Lachen abzuthun, sondern im Straften dichterischer Weihe sie zu behandeln (L'honneur et l'argent, La bourse, Le lion amoureux, eine eigenartig behandelte historische Komödie).

Die sozialistische Bewegung der Dreißiger und Vierziger Jahre hatte zuletzt in Pierre Leroux ihren unerschrockensten Orakler und in P. J. Proudhon ihren kühnsten Konsequenzenzieher, aber auch zugleich ihren schärfsten Kritiker gefunden. Seine zersetzende Analyse machte eine der Saint-Simonschen, Fourierschen und Cabetschen Chimären nach der andern zerrinnen, so daß zuletzt als einziger Trost die Ironie übrig blieb. Dasselbe Buch, in welchem Proudhon zu diesem Resultate gelangte (Confessions d'un révolutionnaire, 1840), giebt zugleich eine vernichtende Kritik des größenwahnsinnigen, großprahlerischen Franzosentums, die beste, welche jemals geschrieben wurde. Um die soziale Frage, die man nicht mundtot machen kann, denn sie ist so alt wie die Gesellschaft, drehen sich auch die Auslassungen der Arbeiterdichtung (Chansonnerie des ouvriers), welche seit den Dreißiger Jahren laut geworden ist und selbst in den Blutlachen des 2. Dezembers nicht erstickt werden konnte. Dem deutschen Leser hat A. Strodtmann diesen Zweig der französischen Poesie nahegebracht durch sein Buch: Die Arbeiterdichtung in Frankreich; ausgewählte Lieder französischer Proletarier. Ihre bedeutendsten Repräsentanten sind Victor Rabineau, Gustave Mathieu, Gustave Leroy und Pierre Dupont. Der letztgenannte proletarische Chansonnier hat die berühmte Marseillaise des Sozialismus, den ergreifenden Chant des ouvriers, gesungen.

„Nous dont la lampe, le matin,
Au clairon du coq se rallume,
Nous tous qu'un salaire incertain
Ramène avec l'aube à l'enclume,
Nous qui des bras, des pieds, des mains,
De tout le corps luttons sans cesse,
Sans abriter nos lendemains
Contre le froid de la vieillesse,
Aimons-nous, et quand nous pouvons
Nous unir pour boire à la ronde,
Que le canon se taise ou gronde,
Buvons
A l'indépendance du monde!“ etc.

Auch der „Lafontaine der Demokratie", der sinnige und liebenswürdige Fabulist Pierre Lachambeaudie, gehört hierher. Eine der kürzesten und schönsten Fabeln Lachambeaudies ist La bûche et le charbon:

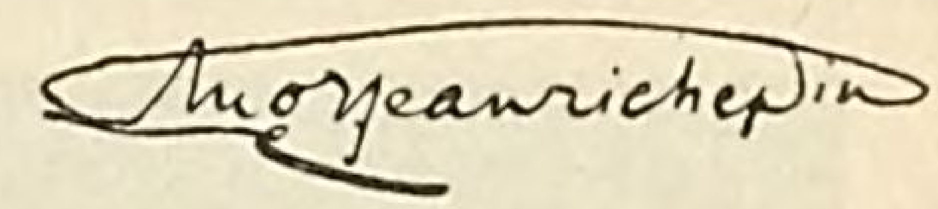
Au sein de l'âtre, en hiver,
Une bûche de bois vert
De pleurs inondait la cendre,
Poussait de longs soupirs, de longs gémissements.
Un charbon, lassé de l'entendre,
Lui dit: „Pourquoi ce bruit?" — „Vois quels sont mes tourments,"
Répond-elle. — „En voyant les pleurs dont tu l'abreuves!"
Reprend le charbon, „je conclus
Que tu subis ici tes premières épreuves:
Mais moi, j'ai tant souffert que je ne pleure plus."

Den Übergang von den Bizarrerien und Groteskerien, wie die Hyperromantiker, z. B. Gautier, sie getrieben, zu dem Realismus, welcher nach 1848 aufkam, mit cynischem Behagen sein Banner mit der Aufschrift: „Le beau c'est le laid!" entrollend, vermittelte die Coterie der sogenannten Parnassiens, welche sich im Salon von Gautiers Schwiegersohn, Catulle Mendès, eines formgewandten Quasipoeten (Poésies, Romane) zusammenfanden und „vornehme Gleichgiltigkeit", „marmorne Gefühllosigkeit" als poetisches Grundmotiv forderten und proklamierten. Als das Haupt dieser sonderbaren Schwärmer für Seelenkälte und Leidenschaftslosigkeit galt der aus einem früheren Anhänger zum Gegner des Sozialismus gewordene pantheistische Charles Marie Leconte de Lisle (1818—94, Poèmes antiques, Poèmes barbares, Poèmes tragiques, Übersetzungen antiker Dichter), und der begabteste Schüler der Schule mochte der 1867 am Haschischgenuß zu Grunde gegangene Charles Baudelaire sein (Les limbes, Fleurs du mal). Weiterhin hausten auf diesem „Parnaß" Théodore de Banville (Odes funambulesques, Romane und Dramen), Mallarmé, Dierx, Silvestre, Mérat und der Sonettendrechsler Hérédia (Trophées). Zu wüsten Delirien aber schlug die Marmorkühle der „Parnassier" um in der Versemacherei eines Maurice Rollinat (La nature, Les névroses) und eines Jean Richepin (geboren 1849, Chansons des gueux, Les blasphèmes). Man muß in den Gotteslästerungen des Letztgenannten das Sonett Tes pères et mères lesen, um zu wissen, mit welcher unerhörten Frechheit bestialischer Schmutz sich im letzten Viertel unseres Jahrhunderts für Poesie ausgeben durfte.

Es kennzeichnet zum Teil die Richtung überhaupt, den Mann aber im besondern, wenn Richepin, der die Versform spielend beherrscht, jedoch zu viel Rhetorik aufwendet, in Mes paradis über dieselben poetisch behandelten Stoffe parador die widersprechendsten Anschauungen zum Ausdruck bringt. Das ist ein geistreiches, künstlerisches Spiel, wobei man nicht mehr recht glauben mag, es sei dem Dichter mit seinen Gotteslästerungen voller Ernst gewesen, und nicht glauben mag an den warmen Herzensanteil, wenn er in den Paradiesen „die goldenen Inseln" Kunst, höhere Ziele, häusliches Glück und Liebe preist und singt:

„. . . surtout, sois aimé, sois aimant, follement!
Çà, c'est le paradis possible à tout moment.
Toujours lointain, celui qu'annoncent les apôtres!
Celui-ci toujours près, en toi-même, en les autres,
Vraiment à ta mesure, à ta portée ainsi,
Et tel qu'en le donnant tu le reçois aussi.

Tu ne peux t'arrêter en nul endroit, qu'importe!
Voici des îles d'or qu'avec soi l'on emporte.
Tout coule, passe, fuit, tout! Mais l'amour des tiens
Pour toi, le tien pour eux, c'est à toi, tu le tiens.
Rien ne te l'ôtera. Ton être est dans leur être.
Et quand au gouffre noir tu devras disparaître,
Leur baiser, seul perçu par tes sens engourdis,
Te versera la paix du dernier paradis."



Im Roman und Drama (Sappho, Braves gens, L'aimé, Nana Sahib) erstrebte der Dichter tiefere Erfassung und Behandlung der Stoffe.

Die Litteratur des zweiten Kaiserreiches par excellence, aller höheren Ideen bar, aller edleren Inspiration ledig, war großenteils ein geschäftlicher Schwindel wie andere Schwindel. Sie wollte Geld machen, um schwelgen zu können wie die Schwindler der Börse und der Politik. Die Poesie — Verzeihung, o Muse, für die Entweihung des Wortes! — die Unpoesie des zweiten Kaiserreiches war nur die des Sinnenkitzels, der raffinierten Liederlichkeit, die Poesie des Demi-monde, welchen der Verfasser des Zugstückes und Hetärendramas La dame aux camélias entdeckt hat, Alexander Dumas der jüngere (geb. 1824), der ein schönes Talent, welches zu beweisen schon seine Begriffsbestimmung der „Leute von der Halbwelt" hinreicht, in sothaner Demimondedichterei mehr und mehr verlotterte. Genannten Begriff bestimmte er so:

Raymond. Mais dans quel monde sommes-nous donc? Car, en vérité, je n'y comprends rien.

Olivier. Ah! mon cher, il faut avoir vécu comme moi depuis longtemps dans l'intimité de tous les mondes parisiens pour comprendre les nuances de celui-ci, et encore, ce n'est pas facile à expliquer. Aimez-vous les pêches?

Raymond. Les pêches, oui!

Olivier. Eh bien! entrez un jour chez un marchand de comestibles, chez Chevet ou chez Potel, et demandez-lui ses meilleures pêches. Il vous montrera une corbeille contenant de fruits magnifiques, posés à quelque distance les uns des autres et séparés par des feuilles afin qu'ils ne puissent se toucher ni se corrompre par le contact; demandez-lui le prix, il vous répondra: vingt sous la pièce, je suppose; regardez autour de vous, vous verrez bien certainement dans le voisinage de ce panier un autre panier rempli de pêches toutes pareilles en apparence aux premières, seulement plus serrées les unes contre les autres et ne se laissant pas voir sur tous leurs côtés, et que le marchand ne vous aura pas offertes. Dites-lui: Combien celles-ci? il vous répondra: Quinze sous. Vous lui demanderez tout naturellement pourquoi ces pêches, aussi grosses, aussi belles, aussi mûres, aussi appétissantes, coûtent moins cher que les autres? — Alors il en prendra une au hasard, le plus délicatement possible, entre ses deux doigts, il la retournera, et vous montrera un tout petit point noir qui sera la cause de son prix inférieur. Eh bien, mon cher, vous êtes ici dans le panier de pêches à quinze sous. Les femmes qui vous entourent ont toutes une faute dans leur passé, une tache sur leur nom; elles se pressent les unes contre les autres pour qu'on la voie le moins possible; et avec la même origine, le même extérieur et les mêmes préjugés que les femmes de la société, elles se trouvent ne plus en être, et composent ce que nous appelons le demi-monde, qui n'est ni l'aristocratie ni la bourgeoisie, mais qui vogue comme une île flottante sur l'océan

parisien et qui appelle, qui recueille, qui admet tout ce qui tombe, tout ce qui émigre, tout ce qui se sauve de l'un de ces deux continents, sans compter les naufragés de rencontre, et qui viennent on ne sait d'où.

Alexander Dumas d. j. ist der eigentliche Ehebruchsdramatiker (La femme de Claude, La princesse Georges, Denis, Monsieur Alphonse, Francillon). Sein bestes Stück ist Le fils naturel, und die gelungenste seiner nichtdramatischen Schriften der Roman L'affaire Clémenceau. Mit ihm haben in der Ehebruchsdramatik und Unzuchtsnovellistik gewetteifert J. Noriac, E. About, E. Feydeau, A. Belot und viele andere. Den Genannten ist Begabung nicht abzusprechen; alle verstehen ihr Handwerk und haben die dramatische und novellistische „Mache" los. Die von ihnen in der Komödie und im Roman betriebene Unsittenmalerei strotzt von wahrhaft erschreckendem Realismus. Wir riechen da überall die fatalen „odeurs de Paris" und merken, daß wir es nirgends mit dem idealen Streben nach Schönheit und Wahrheit, sondern nur mit der litterarischen Industrie zu thun haben. Selbst da, wo uns aus dem unsauberen Wirrsal des Industrierittertums ein Poet von großen Anlagen entgegentritt, läßt der auch auf ihm lastende Fluch der Zeit keine wirkliche und reine Befriedigung aufkommen. So selbst nicht bei E. Augier (1820 bis 1889), der als Dramatiker fein nach Geist, Stil und Charakterzeichnung doch noch höhere künstlerische Ziele im Auge hielt und in den besseren seiner Sittenkomödien (Le gendre de Monsieur Poirier, in Gemeinschaft mit J. Sandeau geschrieben, Les lionnes pauvres, Le mariage d'Olympe, Les Fourchambaults, Théâtre complet, 3 vols., 1876) mit eleganter Tapferkeit gegen Thorheiten und Laster der Zeit vorgeht. So auch nicht bei Victorien Sardou (geb. 1831, Nos intimes, Dora, Daniel Rochat, Divorçons) welcher mit Dumas dem jüngeren und mit Augier das Dreiblatt der begabtesten und erfolgreichsten französischen Theaterdichter dieser Zeit ausmacht. Am verdientesten von seinen Erfolgen war der, welchen er mit La famille Benoiton davontrug, einem wirklich höchst geschickt entworfenen und durchgeführten satirischen Drama. Noch unmittelbarer hat er sich als dramatischer Satiriker in seinem Rabagas vernehmen lassen. — Von älteren und jüngeren zeitgenössischen Dramatikern sind hier noch zu nennen


Alexander Dumas der jüngere.

E. Legouvé (der Mitarbeiter Scribes, Une séparation), H. de Bornier (La fille de Roland, Mahomet), E. Labiche, Dichter lustiger Possen (Le jeune homme pressé, Le voyage de Mr. Perrichon, Misanthrope et Auvergnat u. v. a., Théâtre compl. 6 vols.), Th. Barrière (Les filles de marbre), L. Halévy (auch guter humoristischer Erzähler: Deux mariages, Karikari) und F. Meilhac (gemeinschaftliche Lustspiele- und Schwänkeverfertiger, Tricoche et Cacolet, Toto chez Tata u. v. a., Frou-Frou, ernster gemeint), E. Pailleron (geb. 1834, Le monde où l'on s'amuse, Le monde où l'on s'ennuie) und O. Feuillet (1820-91), dessen Komödien und Proverbes jedoch weniger Anklang fanden, als seine Erzählungen (Le roman d'un jeune homme pauvre, Monsieur de Camors, Histoire de Sibylle, La morte u. a.), welche, ausgezeichnet durch scharfe und feine Analyse der Leidenschaften, die Bezeichnung von „Familienromanen" im guten Sinne verdienen. In seinen späteren dramatischen Arbeiten (wie Le divorce de Juliette, Honneur d'artiste) vertrat er die Anschauungen des ernsteren Bürgertums.


E. Augier.

Auch der Ernst der Ereignisse von 1870—71 und ihrer Folgen in den nächsten Jahrzehnten änderte am Wesen der Dramatik nicht viel. Wohl suchten bis in die neueste Zeit hinein ernster Gesinnte in höherem Fluge und in edlerer Form größere oder wenigstens bessere Stoffe zu behandeln; so in Buchdramen Erneste Renan (Drames philosophiques), so Jules Barbier (Jeanne d'Arc), Joseph Fabre (Jeanne d'Arc), Ballande, Delpit, Aug. Vacquerin (Jalousie), Jean Aicard (Smilis, auch Erzähler: Le pavé d'amour), Emile Bergerat (Enguerrande), der Sittenschilderer Jules Lemaître (Révoltée, Le député Leveau), Jean Jullien (Le maître), Charles Lomon (Jean Dacier), Paul Deroulède (L'Hétman), der Kommunard Felix Pyat (Une révolution d'autrefois), Quatrelles (Erneste Lépine, Le premier Avril), Henri Lavedan (Le prince d'Aurec) u. a. Allein im großen Ganzen machte sich der Einfluß der Décadence geltend. Viele der angesehensten Romanschriftsteller brachten ihre Werke dialogisiert auf die Bühne, so Daudet, die Goncourts, Zola, Ohnet u. a. Die Mehrzahl der für das Theater Arbeitenden nahm die Stoffe mit Vorliebe aus zerstörtem und zersetztem häuslichem, ehelichem oder gesellschaftlichem Leben überhaupt und bewies dabei eine gewisse dramatische Fertigkeit; so Georges Ancey, Paul Ginistry, Jules Guérin, A. Bisson, Abr. Dreyfus u. a. Das Possenhafte überwog; an den handgreiflichsten Unwahrscheinlichkeiten stieß man sich nicht; gedankenlose Feerien ergötzten. Dem oberflächlichen oder auch leichtfertigen Geschmacke des Publikums kamen routinierte Bühnentechniker entgegen, die sehr oft zu zweit in Firma arbeiteten; es ließe sich gegen ein Dutzend solcher Firmen aufzählen, die es mit ihren Erzeugnissen bald noch etwas ernster, bald ganz ohne allen Ernst nahmen. Die anfänglich besseren Anläufe des „Théâtre libre" fruchteten wenig; der modernste Realismus kam zu sehr zur Geltung. Es kennzeichnet die Lage, daß Leute von Talent sich den Launen der Künstlerinnen

fügten, daß beispielsweise Sardou das Schauerstück Tosca der übermäßig bewunderten, tyrannisch launenhaften Sarah Bernhardt „auf den Leib schnitt“; wie sollte dabei wirkliche Poesie noch bestehen? Oder bestehen, wenn, wie der jüngere Dumas in seinen kritischen Entr'actes mit Recht klagt, die übertriebenen Anforderungen an die Ausstattung auch tüchtige Künstlerinnen zwangen, „Kleiderluxus zu treiben wie jene niederen Bühnendamen, die, ohne Begabung, sich bestrebten, zu étaler sur les planches l'opulence de leur prostitution“? Versuche, mittelalterliche Schauspiele in Nachahmung der Oberammergauer Passionsspiele aufzubringen, scheiterten an dem mystischen Unsinn der zusammengestümperten Verse, der mitten in modernst-realistischer scenischer Technik geboten wurde.



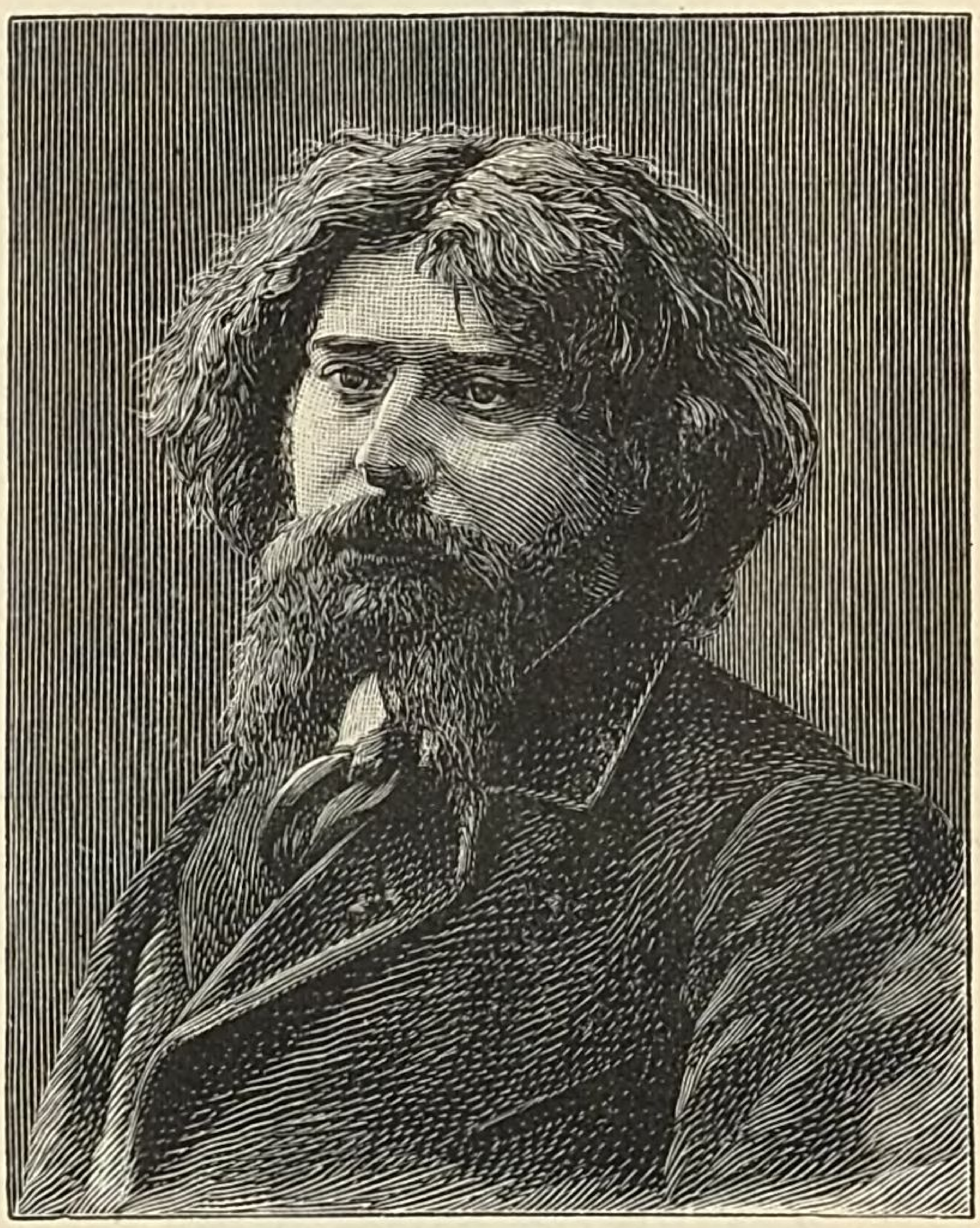
Octave Feuillet.

Verwandt mit der Manier Feuillets, welcher einer der beflissensten Anschmeichler des zweiten Empire in der Person der Frau Napoleons III. war, ist die des Genfers V. Cherbuliez (geb. 1832), welcher auf einer langen Leiter von sauber gearbeiteten Romanen von ansprechender Naturwahrheit (Le roman d'une honnête femme, Le grand œuvre, Le prince Vitale, La vocation du comte Ghislain u. v. a., sowie von kritisch-politischen Schriften (Hommes et choses d'Allemagne u. a.) in die französische Akademie einzusteigen verstand. Nicht ganz ohne Bedenken wegen seiner Neigung zu naturalistischer Pikanterie mag doch hier, weil ursprünglich auch aus westschweizerischer Familie, der Maler Gust. Droz (geb. 1832, Monsieur, Madame et Bébé, Entre nous, Autour d'une source u. a.) eingereiht werden; Humor und Ironie läßt er gern seinen feinen Sittengemälden durchschimmern. Der berufenste Nachfolger Balzacs in der realpoetischen Romandichtung war Gustave Flaubert (1821—80), ein großes Talent. Er gab in seinem Roman Madame Bovary eine sozusagen chemische Analyse des Ehebruchs, und seine im alten Karthago spielende Erzählung Salambô, auf sehr genaue Vorstudien basiert und mit gestaltungsmächtiger Phantasie geschrieben, ist der genialste aller antiquarischen Romane, welche in und außerhalb Frankreichs verfaßt worden sind. Neben diesen beiden Leistungen und den Novellen Trois contes erscheinen die übrigen Arbeiten Flauberts, auch die Phantasmagorie La tentation de St. Antoine und der Roman voll Menschenverachtung Bouvard et Pécuchet, weniger bedeutend.

Alphonse Daudet (geb. 1840) begründete seinen Ruf durch den mehr realpoetischen als realistischen Sittenroman Fromont jeune et Risler aîné. Aber schon in seinem Nabab zeigte sich der Realismus von einer bedenklichen Seite; denn Kantharidenpillen geben darin das Grundmotiv der Handlung ab. Die Romane Les rois en Exil und Numa Roumestan waren geschickt „lancierte“ Spekulationen auf politische Pikanterie und Skandalsucht. In dem Roman Sapho wagte sich Daudet bis in die bedenklichsten

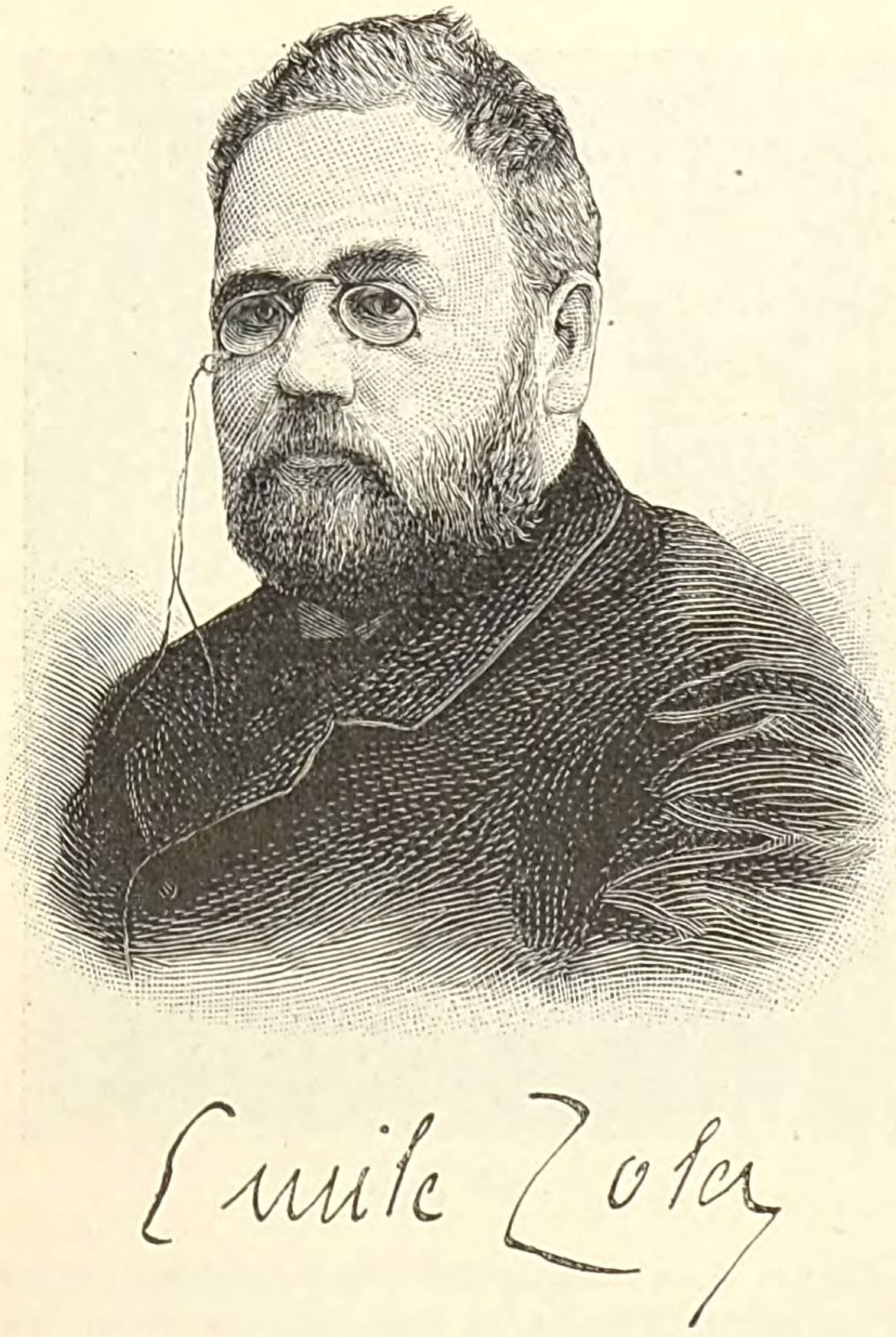
Gebiete der Sittenlosigkeit hinab; in den Romanen Tartarin en Algérie, Tartarin sur les Alpes und Port Tarascon sprudeln oft Humor und Satire, nicht ohne an den alten Meidinger zu erinnern. Die realistische Schilderung der Akademie in L'immortel leidet bei allen Vorzügen an Formlosigkeit und satirischer Übertreibung. Daudet hat den Realismus raffiniert.

Den modernsten Realismus mit seinem jüngeren Begleiter Naturalismus hat litterarisch eingeleitet die 1856 gegründete Zeitschrift Der Realismus, die es freilich nur bis auf einige Nummern brachte, in der aber unter heftiger Bekämpfung der Romantik Victor Hugos mit allen überlieferten Regeln und Anforderungen der Kunst gebrochen wurde. Die Losung dieses Realismus lautete: Wahrheit durch möglichst getreue Erfassung und Wiedergabe der geschauten Wirklichkeit, der Natur und des Lebens. Der Künstler soll weder mit der Idee, noch der Phantasie an die Erscheinungen herantreten. Die Menschen sind aus dem Gesichtspunkte zu betrachten, daß sich in ihnen nur das „Milieu", das Mittel, die Summe, das Ergebnis der Faktoren Abstammung, Vererbung, Erziehung, Umgebung darstellt. Der Künstler und Dichter hat nicht zu reflektieren, sondern einfach hinzunehmen und zu konstatieren, nachdem er objektiv untersucht hat. Auf schöne Form und schönen Inhalt kommt es nicht an, erklärte besonders der Naturalismus; denn was können wir dafür, daß das Leben und die Wirklichkeit häßlich sind? Es ergab sich von selbst, daß von solchen Anschauungen aus auf die künstlerische Durchdringung und einheitliche Gestaltung des Stoffes kein Wert mehr gelegt wurde; daher die so häufig sich findende Formlosigkeit, die beleidigende Unschönheit, der Mangel an Geschlossenheit. In der ganzen Bewegung lassen sich wieder zwei Hauptrichtungen unterscheiden. Die Vertreter der einen gingen darauf aus, die Erscheinungen des Lebens, wie sie von außen her der Beobachtung entgegentreten, ohne alle subjektive Beteiligung und Zuthat bis in ihre kleinsten Einzelheiten wiederzugeben, sozusagen die Natur an sich, wie sie wenigstens glaubten. Das Haupt dieser Richtung wurde


Alphonse Daudet.

Emile Zola (geb. 1840). Er begann als Kritiker, hegte einen förmlichen Haß gegen zeitgenössisches Schriftstellertum (Mes haines) und unternahm es nun, auf Grund der Lehren von der Abstammung und Vererbung eine neue Art der Romandichtung zu geben in dem zwanzigbändigen Cyklus Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire, daraus genannt werden mögen: Le ventre de Paris, L'assommoir, Nana, Germinal, L'œuvre, La terre, L'argent, La bête humaine, La débâcle.

Er sagte selbst einmal: „Der Kritiker arbeitet an einem Schriftsteller, um seine Werke kennen zu lernen, wie der Romanschriftsteller an einem Charakter arbeitet, um seine Handlungen kennen zu lernen. Und auf beiden Seiten ist es die Vorliebe für das Milieu und die begleitenden Umstände. Es kommt wenig auf die Arbeit an, welche folgt, sobald die Methode des Aufbaus, welche der Romanschriftsteller anwendet, derjenigen des Kritikers gleich ist. Der Romanschriftsteller geht von der Wirklichkeit des menschlichen Dokumentes aus. Wenn es dann in seinem bestimmten Sinne sich entwickelt, so ist das keine Phantasie mehr, wie die Erzähler haben, sondern eine Beweisführung wie bei den Gelehrten." [114])

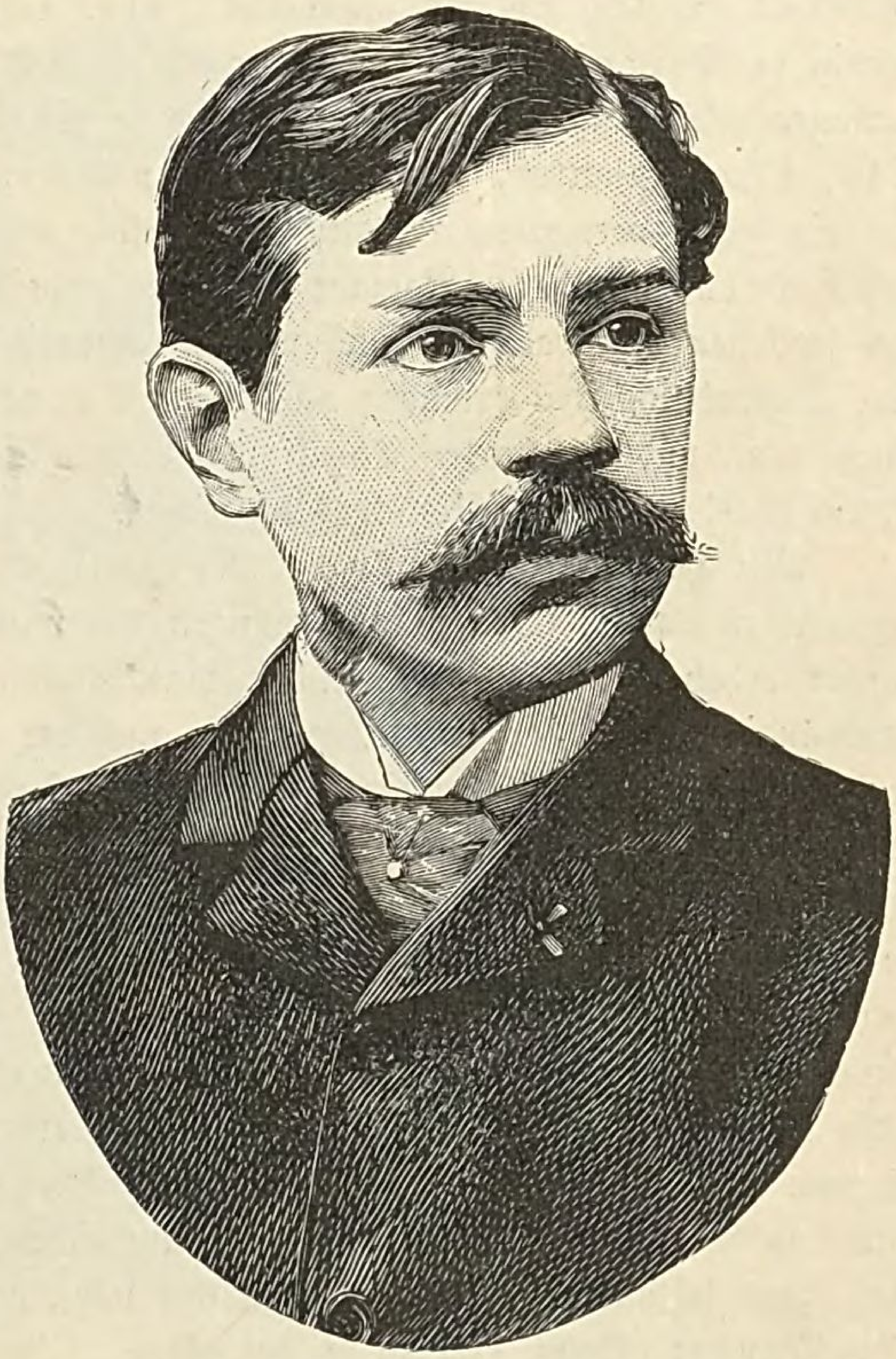


Und nach dieser Auffassung schrieb er, zweifellos ein Dichter bei aller Einseitigkeit des von ihm gepflegten roman expérimental, bei aller Verleugnung der Phantasie. Zola hat den Realismus brutalisiert, bei ihm ist die Poesie zu einem photographischen Apparat erniedrigt, dessen Spiegel vorwiegend auf das Gemeine und Gemeinste, auf das Garstige und Abscheuliche des Daseins gerichtet wird. Die zwei Stücke Le rêve und L'ange des genannten Cyklus beweisen nur, daß Zola auch die reineren Erscheinungen des Lebens erfassen konnte, aber er hatte keine rechte Freude daran, gleich seinen Lesern; auch im Werke Lourdes (1894) bewährte er in der genauen Darstellung des Lebens und Treibens von Wallfahrern seine Kunst in der Beschreibung ohne seelischen Anteil.

Zola machte Schule: J. Lombard (L'agonie), L. Descaves (Nos sous-offs, Les emmurés) u. a.; einige seiner Nachahmer suchten ihn noch zu überbieten, andere wandten sich schließlich gegen ihn. Und es kam so, wie er selbst sagte: „Für mich ist die Litteratur der Zukunft materialistisch, aber gemildert durch den Symbolismus, d. h. sie wird nicht alles durch den Einfluß der Umgebung und der Erblichkeit erklären, wie wir es thun, noch durch die Idee allein, wie die Symbolisten es thun." [115])

Den Übergang zu den Symbolisten finden wir auf dem Wege der anderen der beiden Richtungen des Realismus. Ihre Vertreter, die Analytiker, suchten die Aufgabe des Realismus hauptsächlich in der Darstellung des inneren Lebens als eines psycho-physiologischen Prozesses. Die letzten Fasern des seelischen Lebens sollten bloßgelegt werden, wobei aber mit Vorliebe das Ungewöhnliche, das Krankhafte, das Überreizte in Betracht kam. Schon die Goncourts begnügten sich nicht mit der bloß auf das Äußere gerichteten

Betrachtung. Edmond de Goncourt (1822—85) und Jules de Goncourt (1830 bis 1870) kann man die siamesischen Zwillinge der französischen Litteratur nennen, denn sie haben die meisten ihrer Bücher gemeinsam geschrieben, Romane und Dramen (Sœur Philomène, Renée Mauperin, Germinie Lacerteuse, La fille Elisa, Les frères Zemganno, La patrie en danger u. a.), sowie verdienstvolle sittengeschichtliche Schilderungen (Histoire de la société française pendant la révolution et sous le directoire). Zu pessimistischer Grübelei geneigt, erfaßten sie das moderne Leben zwar realistisch, aber ganz in aristokratischem Sinne, und stellten es in aristokratisch vornehmem Stile dar.



Paul Bourget.

Der Hauptvertreter der analytischen Richtung wurde der von pessimistischer Grundstimmung erfüllte Paul Bourget (geb. 1851). Bei all seiner Kunst, menschliche Handlungen und Empfindungen analytisch zu zergliedern, war er doch nicht Naturalist genug, um nicht immer wieder nach einem Ideale, einem moralischen wenigstens, zu verlangen. In seinen Erzählungen (Crime d'amour, André Cornélis, Mensonges, Le disciple, Cruelle énigme, Cosmopolis u. a.) verliert unter dem Seziermesser der Psychologie oft der Leib des Ganzen den Halt und Zusammenhang. Zu den analysierenden Realisten lassen sich auch zählen Paul Hervieu (Teints par eux-mêmes), Rabusson, Léon Barracaud, Anatole France (Le lys rouge), Octave Mirbeau (Le calvaire, L'abbé Jules) und der Vertreter des „Intuitivismus“, Ed. Rod (La vie privée de Michel Teissier, Les trois cœurs).

Wenn Bourget besonders in Cosmopolis, welcher Roman andere zu analytischen Verbrechergeschichten veranlaßte, leugnete, daß wir es im Geistesleben nur mit physiologischen Vorgängen zu thun haben, so war es von hier aus nicht mehr weit zum „Symbolismus“. Aber bei allem Streben nach „neuen Formeln“ brachten die Symbolisten, auch Raffinés, Décadents, zunächst noch nichts Großes zustande. Die Sucht, das Bild oder Gleichnis für die Sache zu geben, Vorgänge im menschlichen Leben durch solche in der Natur tiefsinnig verständlich zu machen, ein nebelhaftes Tasten nach Ergründung der Geheimnisse des Daseins, der „Occultismus“, der aber vom Sensualismus doch nicht lassen wollte, verleitete naturgemäß bald genug einzelne auf das Gebiet des

Mystizismus, des Spiritismus, des Unsinns hinüber. Das phantastische Streben, dem nun das Wort nur noch Symbol war, schuf sich dann für seine unklaren Gedanken und Empfindungen eine neue, schwerfällige, aller Grammatik spottende, dunkle, barocke Sprache, deren Durchsetzung mit veralteten Formen schon andeutet, wie eine neue Art der Romantik hereinbrach. Diese Richtung machte sich hauptsächlich in der Lyrik, dann aber auch im Roman geltend. Ihre dunkle Sprache führten unter anderen Camille Lemonnier (Therèse Monique, Une cour de village, Le mort), Jean Moréas (Syrtes, Pélerin passionné), Aug. Thierry (La Savelli), Paul Adam, Hervin de Reignier; ihre barocke auch der verlotterte, genial veranlagte Vertreter sozusagen aller Richtungen der Décadence in einer Person, Paul Verlaine (geboren 1844, Fêtes galantes, Romances sans paroles, Sagesse, Amour, Mes hôpitaux). Als ein ganz verworrener Kauz erwies sich der „Magier" und „Rosenkreuzritter" Joseph Peladan, dessen Romane (Le vice suprême u. a.) darthaten, wie hart neben dem krassesten Naturalismus unsinnigster romantischer Mystizismus orakeln kann. An seine Schauerlichkeiten erinnern auch Jean Lorrains Soirs de Paris, Soirs de province u. a., und ein starkes Talent für Phantastisches bekundete Villiers de l'Isle Adam (L'Eve future, Histoires insolites).

Mit H. R. Albert Guy de Maupassant (1850—93), dem formschönen und eigenartigen Lyriker (Des vers), gelangen wir wieder auf erfreulicheres Gebiet. Maupassant erhob sich vom anfänglichen Naturalismus (Boule de suif) zu maßvollerer Unabhängigkeit von der Schule, wenn er auch oft noch ungeniert und pikant realistisch blieb in seinen sprachlich meisterhaften kleinen Erzählungen (La main gauche, Horla), sowie in seinen durch scharfe Charakterzeichnung bedeutenden Romanen (Pierre et Jean, Bel-Ami, Fort comme la mort). Noch unabhängiger suchten sich zu stellen und auch die Rechte des Gemütes wieder zur Geltung zu bringen Paul Margueritte (La tourmente) und besonders Marcel Prévost (La confession d'un amant, L'automne d'une femme), welch letzterer erklärte, den naturalistischen und psychologischen Roman müsse in Zukunft der „roman romanesque" verdrängen. Maurice Barrès bekehrte sich vom Roman, in welchem die Individualität der Einzelpersönlichkeit als dem von der Natur so Gebotene das maßgebende Prinzip bildete, von der culture de moi (L'homme libre) zum sozialpolitischen (L'ennemi des lois), den auch Lemaître (s. o., Les rois), Léon Daudet (Sohn, Germe et poussière, L'astre noir), sowie der soziale Liederdichter (L'âme moderne) Henri Béranger (L'effort) und J. H. Rosny (Daniel Valgraive, L'indomptée) pflegten.

Für die Geschmacksrichtung, die Beschaffenheit der Kritik und überhaupt für die litterarischen Zustände während des letzten Viertels vom 19. Jahrhundert in Deutschland ist es sehr kennzeichnend, daß — auch nach 1870—71! — der Abhub der französischen Litteratur von den Deutschen mit Begierde gekauft und genossen wurde. Die Dumas und Sardou, die Daudet und Zola sind daheim lange nicht so bewundert und gelobhudelt worden wie bei uns. Es ist eben von jeher ein deutsches Laster gewesen, das Heimische gering zu achten und am Heimischen, selbst am besten, kleinlich-neidisch herumzunörgeln, Fremdes aber — selbst den ärgsten Schund und Unflat — dankbar aufzunehmen und unbesehen zu verschlucken.

Aus dem naturalistischen Sumpf hat auch Georges Ohnet (geb. 1848) den realistischen Roman herausgerettet und wieder auf realpoetischen Boden gestellt in seinem

Romancyklus Les batailles de la vie. Die gesundeste und ansprechendste in der Reihe dieser Erzählungen ist Le maître de forges, deren Grundgedanke aber einer deutschen Novelle entlehnt zu sein scheint; erwähnt müssen ferner werden La comtesse Sarah und Lise Fleuron wegen der Darstellung von Pariser Schauspieler- und Schriftstellerleben, sodann Dernier amour und Volonté; nur spielt das Unmögliche eine etwas zu starke Rolle. Zu den Realisten im besseren Sinne kann auch noch Emile Gaboriau (geb.



Guy de Maupassant.

1835) gezählt werden, welcher die Kriminalnovellistik zu einem beliebten Zweige der Unterhaltungslitteratur zu machen wußte (Le procès Lerouge, Monsieur Lecoq, Le crime d'Orcival, Les esclaves de Paris, La vie infernale u. a.). Man mag seine Erzählungen auch als Beiträge zur sozialen Krankheitsgeschichte seines Landes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelten lassen. Sie zeichnen sich aus wie durch genaue Kenntnis des Pariser Treibens so auch des polizeilichen Apparats. Pierre Loti (Julien Viand) gab in Pêcheurs d'Islande und Matelot ergreifende Erzählungen. Es verdienen ferner hier Erwähnung: A. Delpit, der die naturalistische Zerfahrenheit überwindet (Le fils de Coralie, Toutes les deux), Charles Merouvel (Chaste et flétrie), Léon de Tinseau (Strass et diamants), und für achtenswerte Versuche im

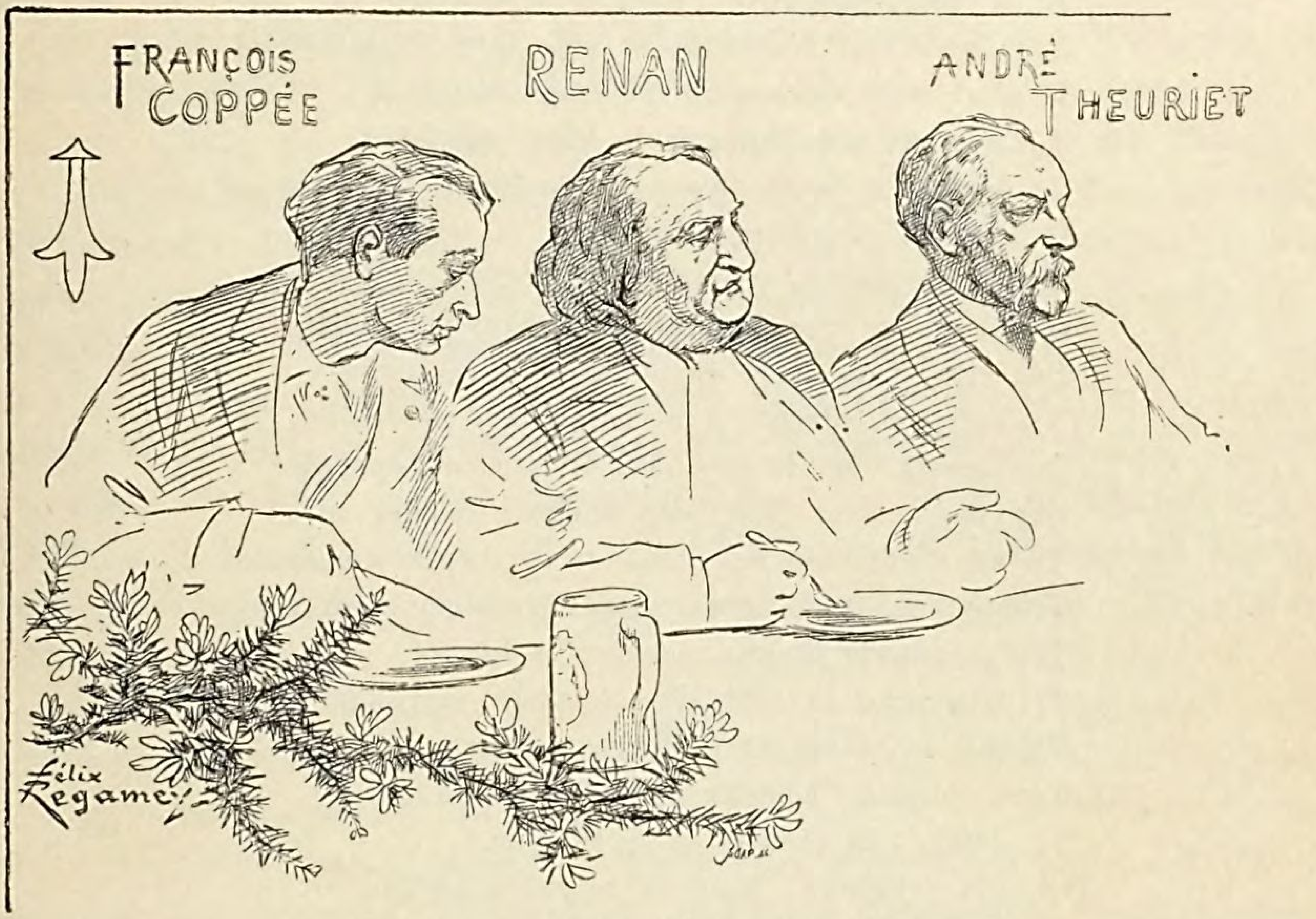
historischen Roman Alfred Rambaud (L'anneau de César) und Emile Gebhardt (Autour d'une tiare).

Es wird uns zu Mute, als atmeten wir statt des Brodems vom Seine-Babel frische Alpenlüfte, wenn wir aus der Boue-de-Paris-Novellistik eines Daudet und Zola uns flüchtig zu der anspruchslosen, naturvollen und keuschen Lyrik wenden, welche in der französischen Schweiz gedieh und von bei ihren Landsleuten mit Recht in Achtung und Ansehen stehenden Dichtern gepflegt wurde, wie J. Petit-Senn (La miliciade), A. Richard, Ch. Didier, M. Monnier, H. Durand, J. Olivier (Chansons lointaines), F. Monneron, Oyex de Lafontaine, A. Béranger, der Fabeldichter Carteret, E. Rambert (Alpes suisses), Ch. de Bons, Etienne Eggis (Poésies). Mit diesen seinen Landsleuten ist auch namhaft zu machen der Genfer H. F. Amiel (1821—73), welcher in Gestalt seines Journal intime eine so anziehende Selbstbiographie hinterlassen und als metrischer Übersetzer deutscher Lyriker (Les étrangères) sich verdient gemacht hat. Mit seinen eigenen dichterischen und denkerischen Versuchen (Grains de mil, Il Penseroso) den Beifall seiner Landesgenossen zu gewinnen, wollte ihm nicht gelingen, weil, wie seine Bildung, so auch seine Anschauungs- und Denkweise weit mehr deutsch als welsch war.

Gleich den französischen Schweizern gehören auch die Wallonen Belgiens litterarisch zu Frankreich. Seit 1830 hat sich unter den wallonischen Belgiern eine dichterische Regung und Bewegung mehr und mehr bemerkbar gemacht. Zur Zeit der Losreißung von Holland gab L. Dechez-Jenneval seinen Landsleuten ein rasch berühmt gewordenes Nationallied, die Brabançonne, einen Spätschößling der Marseillaise, wie überhaupt die wallonische Litteratur naturgemäß in den Spuren der französischen wandelte. Der Wallone Mathieu (geb. 1804) schrieb seine Théroigne de Méricourt noch im Stile der Klassik, Van Hasselt (geb. 1806) dagegen gab sich in seinen Poésies als ein Adept der Romantik zu erkennen, und in den Poésies von Weustenraad redet der Realismus in tönenden Rhythmen. Als Dramatiker sind mit tragischen Stücken aufgetreten Ch. Potvin (Jacques Arteveld u. a.) und E. Wacken (André Chénier), während J. Guilliaume als Lustspieldichter (Comment l'amour vient, Les parasites) Beifall gewann. Solchen erlangte auch mit Recht, aber freilich mehr in Deutschland als daheim, Paul Jane (eigentlich Adolphe van Soust de Borkenfeldt) mittels seiner warm empfundenen, gedankenreichen und klangvollen Dichtung L'année sanglante 1870—71.[116]) Maurice Maeterlinck, den man den belgischen Shakespeare zu nennen beliebt hat, erinnert in seinen dramatisierten Geschichten (Aveugles, L'intruse, Pelléas et Mélisande) bei Mangel an Handlung und scharfer Charakterzeichnung mehr an den unkünstlerischen, wenn auch gekünstelten Symbolismus. Die erzählende Dichtung realistischer Art vertrat neuestens mit Anerkennung George Enkhoud (Kees Dovrik, La Nouvelle-Carthage).

Einzelnen Franzosen machte sich wohl das Bedürfnis fühlbar, in die mehr und mehr zunehmende Blasiertheit, Abgestandenheit und Fäulnis ihrer Litteratur durch Eröffnung geistiger Zuflüsse aus der Fremde neues Leben zu bringen. Sie wandten zu diesem Ende ihre Blicke hauptsächlich auf Deutschland; allein wie früher die von der deutschen Romantik entlehnten Vorbilder durch die französischen Neuromantiker meist nur in ungeheuerliche Zerrbilder verwandelt worden waren, so richtete jetzt die deutsche Naturphilosophie und die Hegelei in französischen Poetenschädeln die wunderlichste Ver-

wirrung an. Zeugnisse derselben sind die zwischen Genialität und Kretinismus schwankenden dichterischen Versuche eines Gérard de Nerval († 1855 durch Selbstmord) und eines Henri Blaze. Dagegen muß anerkannt werden, daß eine jüngere Schule von Kritikern, Kultur- und Litteraturhistorikern, deren Thätigkeit sich insbesondere in der Revue des deux mondes entwickelte, mit Geist und Wissen die Aufgabe zu lösen suchte, ihre in dieser Beziehung noch so kläglich unwissenden Landsleute mit der Kultur und Litteratur Europas, besonders Deutschlands und Englands, bekannt zu machen und dadurch zugleich eine neue Basis für nationallitterarisches Schaffen zu bereiten. In



Coppée, Renan und Theuriet beim dîner celtique.

dieser Weise haben sich sehr ehrenvoll verdient und bekannt gemacht Autoren wie Erneste Renan (1823—93, s. o.), der dann mittels seinen nach den Grundsätzen der deutschen Bibelkritik gearbeiteten, leider von der Phantasie zu stark beeinflußten Vie de Jésus, Les apôtres, Histoire d'Israël einen europäischen Ruf gewann, wie Forçade, Montégut und H. Taine (1828—93), welchen seine Histoire de la littérature anglaise (4 vols. 1863) mit Recht berühmt machte und der mittels seines gründlichen Buches Les origines de la France contemporaine (1876 fg.) zum Großmeister der Kulturhistorik seines Landes sich aufschwang; endlich wie Laboulaye (1811—83), welcher eine Histoire politique des Etats-Unis schrieb und neben seinen kulturgeschichtlichen Essais auch eine allerliebste Satire auf den modernsten Polizeistaat in Märchenromanform, Le prince-caniche verfaßte. Unmittelbarer, schneidender, eindringlicher ging dem zweiten Empire strafdichterisch zu Leibe Victor de Laprade (1810—83) in seiner Satire Pro aris et focis, worin die Geißelung der Tartufferie unserer Tage prächtig ist:

„Hélas! ce qui peint mieux le siècle et nos misères,
C'est que de tels chrétiens sont platement sincères;
N'allez pas chercher là Tartuffe et sa noirceur.
Non, Tartuffe, aujourd'hui s'est fait libre-penseur;

Ce n'était qu'un enfant chez Molière, un novice!
Mais comme il a grossi ses états de service!
Oui, le siècle est à toi; toi seul l'as bien connu,
O Tartuffe! et ton règne est à la fin venu.
Nul des lois du progrès mieux que toi ne s'arrange;
Tu n'es point l'homme absurde et qui jamais ne change,
A l'honneur, au serment, d'autres vont se lier;
Mais toi! tu sais apprendre et tu sais oublier.
Tu sais qu'à d'autres temps il faut d'autres grimaces.
Et te voilà dévoué à l'intérêt des masses.
Dieu s'est fait multitude et n'est plus dans le ciel;
Il se nomme aujourd'hui suffrage universel.
Toi seul as bien compris la bête populaire;
Et depuis soixante ans, à la tondre, à la traire,
O Tartuffe! appliqué sans honte et sans repos,
Tu lui presses le ventre et lui frottes le dos.
C'est toi qui tins pour elle un effrayant registre
Des crimes du curé, du noble et du ministre.
Naguère au cabaret, nous enseignant nos droits,
Tu versais ton vin bleu sur le bandeau des rois,
Et, rimant pour César des flonflons ou des odes,
Tu nous prêchais tes dieux et tes vertus commodes.
Trente ans, tu dirigeas, sous un masque effronté,
Tes poignards libéraux contre la liberté,
Tu fais arme de tout, des chansons, de l'histoire;
Tu fais le plaidoyer et le réquisitoire,
Tout, jusqu'à l'homélie! et dans l'occasion,
Tu défends la famille et la religion,
Oui, la religion! Mais, je te rends justice,
Une religion faite par la police.
Poursuis, Tartuffe, et berne avec un plein succès
L'Orgon voltairien, ce bon peuple français.
Que tu sais bien changer de costume et de mine!
Tu ne dis plus: ‚Ma haire avec ma discipline!'
Ce matin, ta faconde et tes souliers ferrés
Ont frappé du forum les austères degrés,
Et tu mettras, ce soir, la blouse ou le gant jaune,
Pour tonner dans le club ou saluer le trône,
Selon que ton grand cœur rêve, pour le moment,
Ou de l'amour du peuple ou d'un gros traitement.
Bien! la cour te caresse et le peuple te nomme:
Choisis! tu peux rester un modeste grand homme,
Ou tu peux devenir, en habit cousu d'or,
Ministre et sénateur, peut-être plus encor.
Tu peux vivre ou mourir, tu restes populaire;
Le Panthéon t'attend pour suprême salaire;
Ta gloire est à l'épreuve et brave le cercueil . . .
Les carrosses de cour, les clubs prennent le deuil,
On fait pleuvoir les fleurs, on présente les armes,
Et le sergent de ville en a versé des larmes!"

A. Rogeard, Verfasser der Propos de Labienus, hat dem Bonapartismus einen scharfstechenden Dornenkranz gewunden und aufgesetzt, betitelt Pauvre France. Auf solchen Protesten, zu welchen auch die gut erzählten widernapoleonischen, jedoch ästhetisch geradezu lächerlich überschätzten Bauern- und Soldatengeschichten der zwei gemeinsam arbeitenden Elsässer Emil Erckmann (geb. 1822) und Alexander Chatrian (geb. 1826, Hauptwerk L'histoire d'un paysan) zu rechnen sind, beruhte die Hoffnung, daß Frankreich, wie politisch, so auch litterarisch einen Umschwung zum Besseren, eine Wiedergeburt erleben werde. An einzelnen Anzeichen einer solchen hat es schon vor wie nach dem Fall des zweiten Kaiserreiches nicht gefehlt. Es gab sich in der französischen Gesellschaft doch mehr oder weniger deutlich das Verlangen kund, auch litterarisch aus der Vie de Bohême, wie die Murger († 1861) und Champfleury (geb. 1821) sie geschildert hatten, herauszukommen, und eine Anzahl von jüngeren Dichtern kam diesem Verlangen dadurch entgegen, daß sie dem herrschenden Sensualismus und Materialismus gegenüber auf die poetischen Überlieferungen des Idealismus zurückgriffen und Töne wieder aufnahmen, welche Brizeux zuletzt angeschlagen hatte. So die trefflichen Lyriker und Idylliker Luise Ackermann (Choquet, geboren 1813, Poésies, Contes, Pensées d'une solitaire), Nicolas Martin (einem französischen Vater von einer deutschen Mutter 1814 geboren, Harmonies de la famille, Ariel, Louise, Les cordes graves, Le Presbytère), der Lothringer André Theuriet (geb. 1833, Le chemin des bois, Le Bleu et le Noir), der auch in Roman und Erzählung (Mademoiselle Guignon, Sous bois) anzuziehen weiß; ferner René Sully-Prudhomme (geb. 1839, Stances et poèmes, Le bonheur, Le vase fêlé, Les épreuves, Les solitudes; Ph. Gille (Herbier) und François Coppée (geb. 1841, Poésies, Olivier und La grève des forgerons, von welchen zwei Novellen in Versen die letztgenannte meisterlich genannt werden muß, Contes rapides); in seinen Dramen (Madame de Maintenon, Torelli) herrscht die lyrische Stimmung zu sehr vor, wie etwa in den Erzählungen. Ebenso sind schließlich noch mit Betonung zu verzeichnen der begabte Chansonnier Edouard Plouvier (Conscience), der treffliche François Fabié (geb. 1846, La poésie des bêtes, Le clocher), der in einfach schöner Sprache mit der Färbung seiner Heimat in den Sevennen Tier- und Menschenleben und Landschaft schildert, und die in der feineren Sittenmalerei ausgezeichneten Novellisten H. Malot, F. Fabre (L'abbé Tigrane, Lucifer, Germy), L. Ulbach, der Provençale Arenne (Ogresses), J. Claretie (Le candidat, eine Wahlschilderung) und L. Cladel. Auch die Frauen Adam (Juliette Lambert), die Satirikerin Gyp (Gräfin Martel) und Henry Gréville (Madame Durand, Chant de noces) mögen mit mehr oder weniger Recht hier genannt werden.[117])

Daß in der schweren Zeit nach 1870 die patriotische Begeisterung auch dichterisch anregte, ist begreiflich. Freilich ertönte dabei oft chauvinistisches, einseitiges Schimpfen auf den Sieger in Versen und Prosa. Als Haupttyrtäus machte vielen, immerhin schwungvollen Liederlärm Paul Deroulède (Chants d'un soldat, Nouveaux chants d'un soldat), und J. Villerose (Le poème de Jeanne d'Arc) und Saint-Yves d'Alveydre (Jeanne d'Arc victorieuse) feierten in Epen das Heldenmädchen. Und wenn Ch. Grandmougin, Lucien Pâté und Gleichgesinnte das volkstümliche Lied anstimmten, verdienten sie dadurch der Sache wegen alles Lob. Soll nämlich die Lyrik wieder zu allgemeinerer Beachtung gelangen, so muß sie wieder mehr das allgemein menschlich Wahre, das allen verständlich ist, erfassen und mit der Unmittelbarkeit der

Empfindung und des wirklichen Lebens durchtränken. Die reflektierte Gedankenwelt der Kunstlyrik liegt der ungeheuren Mehrzahl zu fern und zu hoch. Je kunstvoller und damit auch oft gekünstelter die Ideengänge und Formen der Lyrik wurden, desto mehr blieb diese nur ein Leckergericht für litterarische Feinschmecker. Das erfuhren die Parnassiens, trotzdem ihr Haupt Hérédia den Preis der Akademie davontrug und trotzdem sie, in ihrer eisigen Objektivität des seelenlosen Abklatsches der Dinge den Naturalisten aufs nächste verwandt, die Formen geradezu raffiniert ausbildeten. Das erfuhren aber auch solche Lyriker, welche die Stimmung wieder in ihr Recht einsetzten und aussprachen, ob auch oft in der dunklen Verschwommenheit der englischen Präraffaeliten, wie z. B. Paul Bourget (La vie inquiète, Les aveux), ganz besonders aber die Vertreter des Symbolismus in der Lyrik. Diese arbeiteten nach dem Satze des Ästhetikers Cahn: L'art est l'œuvre d'inscrire une idée ou un sentiment dans un symbole humain," kümmerten sich um den Formenzwang der Parnassiens nichts mehr und zählten zu den Ihren Maurice Boucher (L'aurore, Poèmes de l'amour et de la mer), den früh verstorbenen Ironiker Jules Laforgue (1860—88, Les complaintes, Les moralités légendaires), den romantisch angehauchten Jean Thorel (Promenades sentimentales, La complainte humaine), Jean Lahore (L'illusion), Henri Regnier (Episodes, Tel qu'en songe), Ephraim Mikhaël (Poésies), Adolph Retté (Cloches en la nuit, Thulé des drames). Während die Letztgenannten schon in ungesunder Verachtung des gegenwärtigen und wirklichen Lebens sich in eine romantische, traumhafte Märchen- und Legendenwelt verirrten, erfaßten andere die leitenden Ideen der Gegenwart, besonders der sozialen Gerechtigkeit gegen alle, als Symbole für ihre Dichtungen, wie der schon oben erwähnte Henri Béranger und der Belgier Georges Rodenbach (La jeunesse blanche).

Die französische Historik.

Die Geschichtschreibung Frankreichs signalisierte schon bei ihrem Beginne das Hervortreten einer Ader, welche bis auf den heutigen Tag eine wahre Puls- und Lebensader in ihrem Organismus geblieben ist. Denn sie begann ja mit Mémoires, nämlich mit den memoirenartigen Darstellungen des Ritters Jean de Joinville (1224—1319, L'histoire et la chronique du très chrétien roy Saint Loys IX.) und des Geoffroy de Villeharbouin (geb. 1164, L'historie de la conqueste de Constantinople par les barons français). Diese ritterliche Memoirenhistorik erweiterte sich dann zur Chronikschreiberei, welche ihren höchsten mittelalterlichen Glanz in den Chronikbüchern des Jean Froissart (1337—1401) erreichte (Chronique de France, d'Angleterre, d'Ecosse, d'Espagne, de Bretagne). Froissart ist eine wahre Zierde der mittelalterlichen Litteratur seines Landes, und keine andere Nation kann sich eines Chronisten rühmen, der mit so naiver Herzensfreude, mit so drastischer Deutlichkeit, mit so malerischer Anschaulichkeit das Hof-, Burg- und Lagerleben, die Turniere und Schlachten des Mittelalters geschildert hat, wie der gute Kanonikus hat. Die Ritterwelt lebt in den Froissartschen Chroniken. Dagegen hat in den Mémoires pour l'histoire de Louis XI. et de Charles VIII. von Philippe de Comines (1445 bis 1509) die Naivität des mittelalterlichen Chronikstils bereits der Nüchternheit staatsmännischer Erwägung Platz gemacht und zugleich der speichelleckenden Knechtseligkeit moderner Hofhistoriographie.

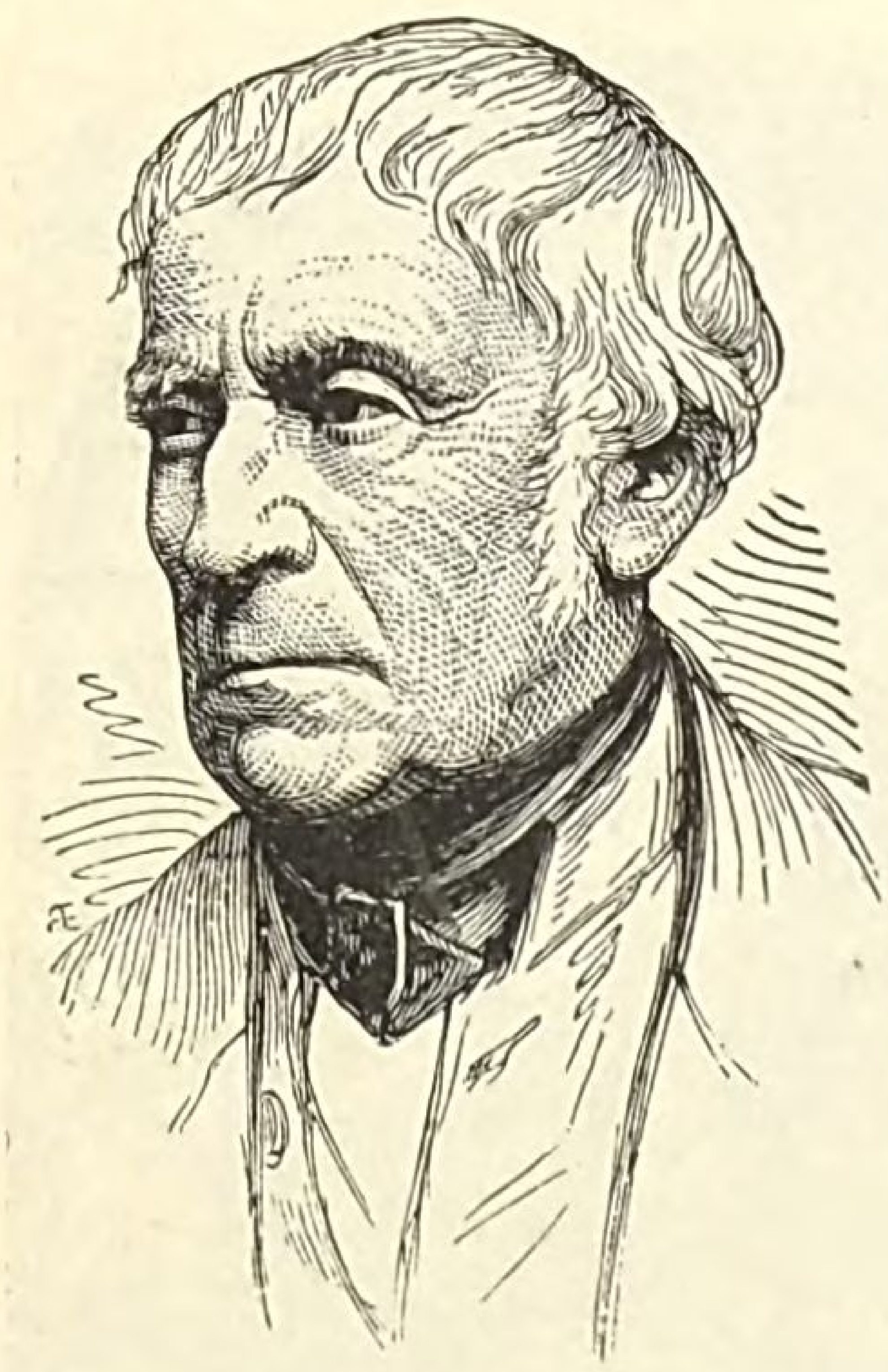
Der monographische und memoirenhafte Charakter verblieb der französischen Historik bis ins 18. Jahrhundert herab. Zu den berühmtesten Memoirenbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts gehören die Denkwürdigkeiten des Herzogs Henri de Rohan (1579—1639) über die Hugenottenkriege; die höchst drastischen und ergötzlichen Zeitschildereien und Skandalchroniken des Pierre de Bourdeilles, bekannter unter dem Namen Brantôme (1526—1614, Hommes illustres, Dames illustres, Dames galantes); die Mémoires des Marschalls François de Bassompierre (1579—1646); die sich gegenseitig ergänzenden, für die Kenntnis der Hofzustände unter Ludwig XIII. und der Anne d'Autriche, sowie des Ränkespiels der Frondezeit sehr wertvollen Mémoires der Hofdame Françoise de Motteville (1621—89) und die Mémoires des J. F. P. de Gondi, Kardinal de Retz (1614—79); ferner die 20 Bände füllenden Mémoires des Herzogs Louis de Saint-Simon (1675—1755), welche zusammen mit der anmutigen, sittengeschichtlich so wichtigen Causerie der Lettres der Marquise de Sevigné (1626—96) das umfassendste, detaillierteste und farbenreichste Gemälde französischen Lebens im Zeitalter Ludwigs XIV. aufrollen.



Froissart überreicht dem König von Frankreich seine Chronik
Nach einer Miniatur des 14. Jahrhunderts.

Die ersten universalhistorischen Versuche machten Th. A. d'Aubigny (1551 bis 1616) und J. A. de Thou (1553 bis 1617), welcher letztere jedoch in lateinischer Sprache eine Historia sui temporis schrieb. Der erste Versuch, eine Geschichte Frankreichs von ältester Zeit an zu entwerfen, ist von E. de Mezerai (1610—83) unternommen worden. Alle diese Anläufe mußten jedoch unzulängliche sein. Ebenso eitel war das schon früheren Ortes erwähnte Unternehmen des starkgläubigen Bischofs von Meaux, Jacques Bénigne Bossuet (1627—1704), aus theologischen Voraussetzungen und rhetorischen Orakeln einen Grundbau der Universalhistorik aufzuführen (Discours sur l'histoire universelle). Denn wahrer Geschichtschreibung Fundament, d. h. die von der Bezweifelung der Tradition ausgehende historische Kritik ist in Frankreich erst durch den berühmten Bannerträger des Skeptizismus im 17. Jahrhundert fest und dauernd gelegt worden, durch Pierre Bayle (1647—1706, Dictionnaire historique et critique). Dann wurde durch die bahnbrechenden, die Kulturgeschichte betonenden geschichtlichen und rechtsgeschichtlichen Arbeiten Voltaires und Montesquieus (s. o.) die historische Kunst begründet, in welcher sich mit mehr oder weniger Glück Mably († 1785, Parallèle des Romains et des Français), Raynal († 1796, Histoire phil. des établ. et du comm. des Europ. dans les deux Indes) und andere versuchten. Auch der Zeitgenosse J. J. Barthélemy († 1795) ist zu erwähnen als Verfasser des archäologischen Reiseromans Voyage du jeune Anacharsis, worin antike Zustände anschaulich und anziehend geschildert wurden.

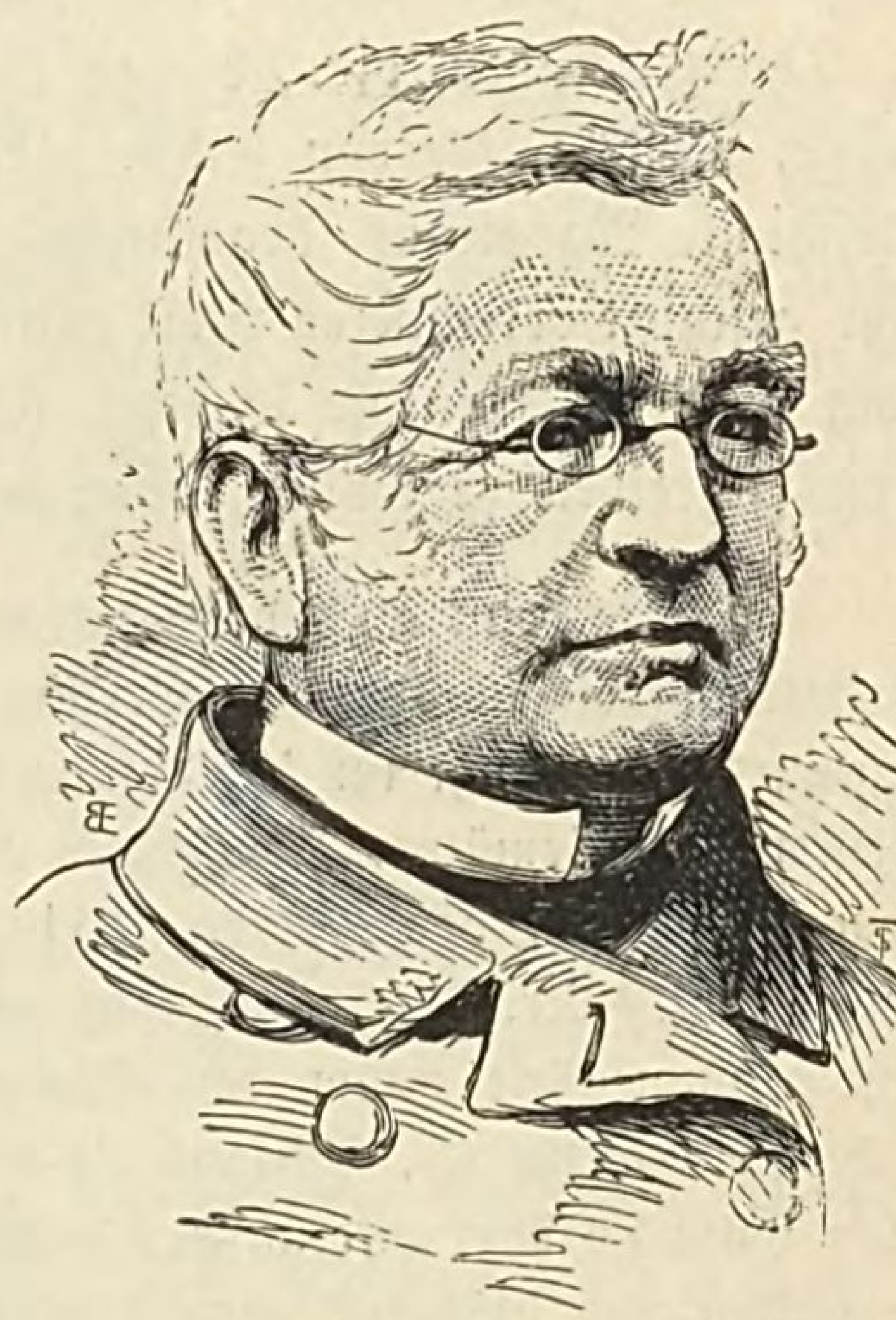
Einen außerordentlichen Aufschwung nahm die historische Litteratur der Franzosen nach der Revolution. Geschichtewerke und Memoirenbücher häuften sich seither so massenhaft, daß wir nur noch auf die Spitzen, welche aus der Masse hervorragen, hinweisen können. Manches Hierhergehörende ist auch schon früher gelegentlich erwähnt worden. Nachdem schon P. E. Lemontey († 1826) durch seinen den Dingen scharf auf den Grund sehenden Essai sur l'établissement monarchique de Louis XIV die Behandlung der Geschichte Frankreichs auf neue Grundlagen gestellt hatte, wurden diese nach allen Seiten hin erweitert und befestigt durch die epochemachende, obzwar von vielen und großen Irrtümern keineswegs freie Histoire de la civilisation en France von François Guizot (1787—1874). Der bekannte Lieblingsminister des Justemilieu, den aber die „richtige Mitte" nicht hinderte, nach rechtshin verhängnisvollste weltgeschichtliche Dummheiten zu machen, hatte in seinen guten Tagen auch eine vortreffliche Histoire de la Révolution anglaise verfaßt, deren Freimut nicht ahnen ließ, daß ihr Urheber in seinen alten Tagen ein Obskurant und Rückwärtser vom trübsten Wasser werden würde. Die achtbändigen Mémoires Guizots sind als eine ebenso einseitige wie redselige Apologie und Selbstverherrlichung des Verfassers nur mit Mißtrauen zu lesen und mit Vorsicht zu gebrauchen. Auf der Basis einer gründlichen Forschung hat gleichzeitig der Genfer J. Ch. L. Simond de Sismondi (1773—1841), auch als Geschichtschreiber der italienischen Republiken im Mittelalter und als Litterarhistoriker bekannt, seine große Histoire des Français (31 Bände) geistvoll freisinnig geschrieben. Im Sinn und Stile der von Guizot und Sismondi vertretenen Genfer Schule arbeitete dann vor andern Henri Martin (1810—83) weiter, dessen Histoire de France (33 Bände) als eine der gewissenhaftesten historischen Arbeiten der Franzosen anzuerkennen ist. Weit weniger genau nahm es B. H. R. Capéfique (1802—72), welcher so ziemlich alle Zeiträume der mittelalterlichen und modernen Geschichte seines Landes monographierend durchlaufen, durchrannt hat. Gediegener ist G. de Flassan (geb. 1770), dessen Histoire de la diplomatie française eine bleibende Leistung.



Fr. Guizot.

Neben der liberalpragmatischen Genfer Schule that sich eine romantisch-deskriptive auf, als deren Haupt Augustin Thierry (1795—1856) anzusehen ist. Die Historiker dieser Richtung strebten darnach, gründliche Quellenforschung mit blühender Darstellung, den Geist der Kritik mit der farbenfreudigen Malerei Froissarts zu verbinden, und manchem derselben ist das auch gelungen. Vor allen Augustin Thierry selber, dessen Lettres sur l'histoire de France so aufhellend wirkten und der in seiner Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands das vollendetste historische Kunstwerk der französischen Litteratur geschaffen hat. Dem Meister des deskriptiven Stils zunächst steht A. G. P. de Barante (1782—1847), der in seiner Histoire des ducs de Bourgogne de la Maison de Valois den alten Chronisten ihre Zeit- und Lokalfarben so geschickt zu entlehnen wußte, dessen später geschriebene Histoire de la Convention

nationale jedoch den rückwärts gewandten Romantiker allzu sehr verrät. J. Michaud (1771—1839) mit seiner Histoire des Croisades, P. A. B. Daru (1767—1829) mit seiner Histoire de la république de Venise und L. B. de Saint-Aulaire (geb. 1779) mit seiner Histoire de la Fronde müssen ebenfalls hierhergezogen werden. Noch entschiedener aber Jules Michelet (1795—1874), ohne Frage der erste Kolorist unter den französischen Historikern. Auf der Kühnheit seiner Zeichnung und auf der brennenden, obzwar sehr unruhigen Pracht seines Kolorits beruht seine Bedeutung; denn seine Bemühungen, philosophisch in das Wesen historischer Entwickelung einzudringen, sind nicht immer erfolgreich gewesen, sondern mitunter blind ins Blaue gegangen, wie namentlich seine Introduction à l'histoire universelle zeigt. Seine Histoire romaine wie seine Histoire de la Révolution française lassen seine Mängel sehr in den Vordergrund treten, aber sein großes Nationalwerk Histoire de France (1837—66, 18 vols.) bringt seine erwähnten Vorzüge vollständig zur Geltung. Die moderne Geschichtschreibung hat nichts Glänzenderes hervorgebracht als Michelets Schilderung der Jeanne d'Arc und des Law-Schwindels.


Adolphe Thiers.

Bevorzugte Gegenstände der Historik neuer und neuester Zeit mußten natürlich die große Revolution und das Kaiserreich sein. Nachdem Thibaudeau und Lacretelle die Darstellung der Revolutionszeit ehrenhaft eröffnet hatten, ist dieselbe von Mignet, Thiers, Blanc und vielen anderen behandelt worden, während die Ursachen der großen Umwälzung keiner so scharf und klar dargelegt hat wie Alexis de Tocqueville (1805—59), dessen Démocratie en Amérique (1841) eine Glanzleistung der Publizistik des 19. Jahrhunderts bleibt, in seinem kleinen Meisterbuch De l'ancien Régime et de la Révolution (1856). F. A. A. Mignet (geb. 1796), ein gründlicher und vielseitiger Historiker (Histoire de Marie Stuart, Antonio Perez, Mémoires, Notices) hat als junger Mann die Histoire de la Révolution française ernst, objektiv, knapp und gedrungen erzählt. Die von Buchez und Roux redigierte Histoire parlementaire de la Révolution française (40 vols., 1834—38) ist weniger ein Geschichtswerk, als vielmehr ein Materialmagazin für ein solches. Louis Blanc (1813—82), welcher sich durch sein fünfbändiges, unterhaltend geschriebenes Pamphlet, betitelt Histoire des dix ans 1830—1840 einen Namen gemacht hatte, unternahm es, in seiner groß angelegten Histoire de la Révolution française (1847—63, 13 vols.) eine Epopöe der französischen Staatsumwälzung zu schreiben. Das Beste daran ist der einleitende Band. Aber wenn man im übrigen dem Verfasser zugestehen muß, daß er sein Material sehr anschaulich zu gruppieren verstand und seine Detailmalerei häufig ergreifend und fesselnd wirkt, so muß doch seine nur schlecht versteckte Absicht, eine Apologie des Terrorismus im allgemeinen und des Robespierreismus im besondern zu liefern, als in der Absicht verwerflich und in der Ausführung verfehlt bezeichnet werden. In neuester Zeit ging in viel versprechender Weise an die Behandlung des großen

und immer noch unerschöpften Stoffes Albert Sorel (geb. 1842, L'Europe et la Révolution française), dessen weiter unten noch einmal zu erwähnen ist.

Am bekanntesten von allen Revolutionsgeschichten ist jedoch die Hist. de la Révolution française von Adolphe Thiers (1797—1877) geworden, welche 1823—27 in acht Bänden erschien und an welche sich des Verfassers noch berühmtere Histoire du Consulat et de l'Empire (1845—62, 20 vols.) anschloß. Thiers war ein Erzchauvinist, ja geradezu der Vater oder wenigstens der Nährvater des Chauvinismus. Die in seinem Werke geschickt gemachte und geschickt vorgetragene Vergottung Napoleons I. hat bekanntlich großes Unheil gestiftet und zur Möglichmachung Napoleons III. sehr viel beigetragen. Brillanter, aber auch einseitiger und bornierter als in dem Kaiserbuche von Thiers dürfte das Galliertum niemals zum Vorschein gekommen sein. Daß in Thiers' Augen die übrigen Völker nur dazu da sind, dem französischen Relief zu geben, versteht sich von selbst. Ein vortrefflicher, ein glänzender Erzähler, hat er die Geschichte Napoleons dramatisch zurechtgemacht und ein auf die französische Eitelkeit sehr geschickt berechnetes Werk geliefert. Aber ein Geschichtschreiber ist er nicht. Konnte doch nur ein Franzose so eitel, selbstgefällig und anmaßend sein, die Geschichte Napoleons schreiben zu wollen, ohne daß ihm die deutschen Quellen zugänglich waren.

Daher denn auch die schuljungenhaften Schnitzer, die er macht, so oft er in seiner Kaiserrhapsodie auf deutsche Verhältnisse zu sprechen kommt. Das Spaßhafteste dieser Art begegnete ihm wohl im 13. Bande seines Werkes, wo er die nationaldeutsche Bewegung der Geister und Gemüter, welche von 1808 an in Berlin gepflegt wurde und 1813 zum Ausbruche kam, in den Jahren 1811—12 in Wien, sage in Wien! (risum teneatis) vor sich gehen läßt. Mr. Thiers fabuliert unter anderem: „Mit einer ihm sonst keineswegs eigenen Zuvorkommenheit nahm der Wiener Hof die deutschen Autoren bei sich auf. Die Herren Schlegel, Goethe (!), Wieland (!) und noch andere waren nach Wien gezogen worden, und man hatte sie dort mit außerordentlichem Eklat begrüßt. Man bediente sich damals einer verdeckten und übrigens ganz loyalen Weise, um anzudeuten, daß Deutschland sich bald gegen Frankreich erheben müsse, und zwar, indem man das, was man den „deutschen Genius" nannte, feierte und über die Maßen erhob, indem man die Überlegenheit des Deutschtums über den Geist anderer Nationen proklamierte, wobei man natürlich auf den Schluß kam, daß Deutschland unmöglich in der Erniedrigung, ein besiegter Sklave, leben könne, und daß vielmehr seine baldige, glänzende Erhebung bevorstehe. Die Wiener Gesellschaft, die den eben von uns genannten Schriftstellern bedeutend Weihrauch streute, hatte damit eben nichts anderes andeuten wollen, und jene mehr elegante als geistvolle Aristokratie war den Männern der Litteratur nur aus Haß gegen Frankreich schmeichelhaft entgegengekommen." Die Oberflächlichkeit und Selbstgefälligkeit, sowie der Mangel an sittlichem Gefühl, an Wahrheits- und Gerechtigkeitssinn, welche Eigenschaften dem „Historiker" Thiers anhaften, haben endlich auch unter den Franzosen einen tüchtigen und redlichen Kritiker gefunden in der Person des Jules Barni (Napoléon Ier et son historien Mr. Thiers, 1865).

Als es mit dem zweiten Empire bergabwärts ging, begann vielen Franzosen eine Ahnung aufzudämmern, wie weit sie es mit dem Napoleonkult gebracht hätten. Aus dieser widernapoleonischen Stimmung erklärt es sich, daß dem Kaiservergötterer Thiers Pierre Lanfrey (1828—78) seine unvollendete Histoire de Napoléon (1867, 4 vols.) entgegenstellte, um die Geschichte des ersten Kaiserreiches aus dem Bereiche der Mythographie und Legendenduselei auf den Boden historischer Wirklichkeit herüberzurücken. Lanfreys Buch fand in Deutschland mehr Beifall als in Frankreich; denn natürlich

bewunderten die Deutschen an einem Fremden höchlich, was ihre eigenen Historiker längst zuvor gethan hatten, ohne daß die Landsleute es der Mühe wert gehalten, sich darum zu kümmern.

Die Geschichte der Restaurationszeit von 1814—30 hat zwei tüchtige Darsteller gefunden in A. Vaulabelle und L. de Viel-Castel († 1882). Das Werk des ersten (7 Bände) geht von den Anschauungen des Liberalismus aus, während das des zweiten von (1860—79 erschienen, 20 Bände) der diplomatischen Historik angehört. Eine lesbare Geschichte der Februarexplosion hat eine Frau geliefert, die Gräfin d'Agout und zwar unter dem Namen von Daniel Stern (Hist. d. l. Révol. de 1848). Umfassender angelegt, aber nicht immer zuverlässig und viel zu rhetorisch breit ist die Histoire de la Révol. de 1848 von Garnier-Pagès.

Unter den neuesten Geschichtschreibern Frankreichs sind mit Auszeichnung zu nennen A. Jobez (La France sous Louis XV), Mortimer-Ternaux, dessen Histoire de la terreur, kräftig und anziehend geschrieben, auf gewissenhafte Durchforschung der Originalakten sich stützt, sowie die vortrefflichen kriegsgeschichtlichen Arbeiten von Chambray (Campagne de 1812) und von Charras (Histoire de la guerre de 1815), welche der Ségurschen Legende von 1812 und der Thiersschen Legende von 1815 ein Ende gemacht haben. Als hochbedeutsame Schilderungen der Revolution und des Kaiserreichs durch Augenzeugen und Mithandelnde sind noch hervorzuheben die Mémoires (10 vols.) des Marschalls Marmont, die Mémoires (3 vols.) des Grafen Miot und die Mémoires (2 vols.) des Grafen Beugnot, sodann als freilich mit noch größerer Vorsicht zu gebrauchende Quellenschriften zur Geschichte des Julikönigtums die Mémoires (4 vols.) von Charles Dupin und die Mémoires (2 vols.) von Odilon Barrot.

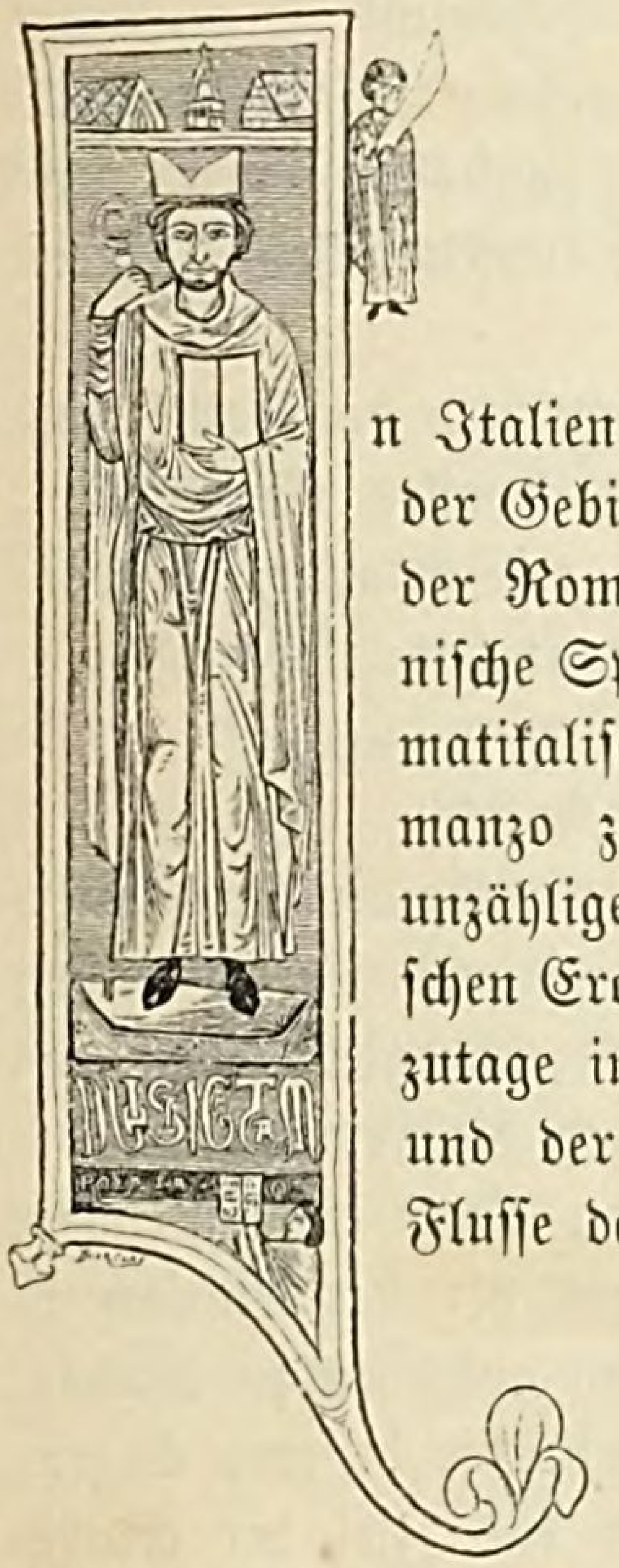
Nicht zu verschmähende, obzwar aus einem Ozean von Geschwätz herauszufischende Beiträge zur inneren Geschichte der Zeit Louis Philipps, der Februarrevolution von 1848 und des zweiten Empire bieten Vérons Mémoires d'un bourgeois de Paris (10 vols.), ferner die Mémoires des Polizeichefs Claude (10 vols. 1881), die Mémoires des Grafen Horace de Viel-Castel, welchem ich die Namen eines „Prokop des zweiten Empire" geschöpft habe (6 vols. 1883), und die Souvenirs du second Empire von A. Granier de Cassagnac (3 vols. 1884). Der Staatsstreich, welcher den Sohn der Hortense Beauharnais zum Herrn von Frankreich machte, hat in Eugène Ténot einen vorzüglichen Darsteller gefunden (Etude historique sur le coup d'Etat: Paris en décembre 1851, La Province en décembre 1851, 2 vols. 1865—68), und Taxile Délord hat, freilich vom einseitig französischen Standpunkt aus, den Versuch gemacht, eine Histoire du second Empire (1869 seq. 4 vols.) zu schreiben. Der Krieg von 1870—71 fand in Albert Sorel (Histoire diplomatique de la guerre franco-allemande, 2 vols. 1875) und in M. Ch. de Mazade (La guerre de France, 2 vols. 1875) zwei berufene Historiker, welche nicht anstanden, auch ihren Landsleuten die Wahrheit zu sagen, obzwar sie sich nicht soweit über das Galliertum zu erheben vermochten, um auch den Deutschen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Von allen den zahlreichen französischen Büchern über die Ereignisse von 1870—71 zeichnet sich aus durch freien Blick und Wahrheitsliebe des Grafen d'Hérisson Journal d'un officier d'ordonnance (1885). Den Kommunegreuel von 1871 endlich hat Maxime du Camp mittelst seines höchst sorgfältigen Buches

Les convulsions de Paris (4 vols. 1878 seq.) bis in alle Einzelheiten hinein aufgedeckt und angehellt.

Wissende und aufrichtige Franzosen haben sich nicht gescheut, von einer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingetretenen décadence ihrer Litteratur zu reden, so z. B. und zwar sehr nachdrücklich Marius Topin in der Einleitung zu seinem Buch Romanciers contemporains (1876). Sie klagen über die Verworrenheit und Gemeinheit der Anschauungen, über die Verirrungen des litterarischen Geschmackes. Sie fragen: Wo sind Nachfolger der Lamartine, Hugo und Musset? Sie sagen, daß sie sich vergeblich nach Historikern umsähen, welche einen Thierry, einen Barante, einen Guizot, und nach Kritikern, welche einen Villemain und einen Saint-Marc Girardin ersetzen könnten. Man muß gestehen, daß solche Klagen nicht unberechtigt sind; aber dieselben könnten ja mit mehr oder weniger Berechtigung in sämtlichen Kulturländern erhoben werden. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist überall keine litterarische Epoche. Diese Zeit hat anderes zu thun, als Litteratur zu machen, Notwendigeres vielleicht, Besseres schwerlich. Indessen fehlt es, wie ja oben angedeutet worden, auch in Frankreich, wie überall, nicht an einzelnen Zeichen, daß „was sterblich nicht im Menschen", immer noch eine Gemeinde habe, obzwar vorerst nur eine kleine. Dichter sind aufgestanden, welche mit reinen Händen das Vestafeuer des Schönen nähren, und auf einen Denker und Kulturhistoriker wie Hippolyte Taine, welcher der verwirrenden Revolutionslegende ein Ende gemacht hat, dürfte jedes Land stolz sein.

Dritter Abschnitt.

Italien.[118]



Initiale J aus einem Manuskript des 12. Jahrhunderts.

In Italien, ihrer Heimat, wußte sich die lateinische Sprache im Munde der Gebildeten länger zu erhalten, als sie es in den übrigen Wohnsitzen der Romanen zu thun imstande war, und daher kam es, daß die italienische Sprache später denn die übrigen südeuropäischen Idiome zu grammatikalischer Gliederung und stilistischer Regelung gelangte. Das Romanzo zersplitterte sich von den Alpen bis abwärts nach Sizilien in unzählige Dialekte. Im Norden des Landes behaupteten die germanischen Eroberer vorwiegenden sprachlichen Einfluß, welcher sich noch heutzutage in der Kraft und Rauheit der Dialekte Piemonts, der Lombardei und der Romagna kundgiebt; in der Weichheit und dem melodischen Flusse der Rede Roms und Toskanas dagegen macht sich mehr die Nachwirkung der Glätte und Eleganz der Sprache Ciceros fühlbar, und endlich lassen sich griechische und arabische Sprachelemente nach dem Urteil kompetenter Kenner aus dem kalabrischen und sizilischen Dialekt noch jetzt deutlich heraushören. Ungeachtet dieser inneren Unterschiede kam dem italienischen Romanzo nach außen das gemeinsame Merkmal zu, daß es sich von den übrigen Zweigen dieses Sprachstammes eigentümlich unterschied, obgleich man den Namen einer italienischen Sprache noch nicht kannte.

Im Verlaufe der Zeit, als sich das Bedürfnis nationallitterarischer Äußerung geltend machte, mußte natürlich der Volksdialekt, welcher zum Organ solchen Ideenaustausches vermöge seiner Bildsamkeit am geeignetsten erschien, immer mehr Boden gewinnen. Dieser Dialekt war der toskanische, der unter der Bezeichnung des „Volgare illustre", d. h. der höheren Volkssprache im Unterschiede von dem Latein, an den Höfen und unter den Gebildeten überhaupt in Umlauf kam und dann durch Dantes überlegenes Genie zur nationalen Schriftsprache erhoben wurde, die sich rücksichtlich der Rhythmik und Metrik den übrigen romanischen Idiomen analog entwickelte. Das Silbenecho, der Reim, welcher schon frühzeitig im Mittelalter in den romanischen Ländern sich einzubürgern begann, trat, wie eben im Romanzo überhaupt, so auch in Italien an die Stelle der antiken Prosodie, wobei ihm die große Anzahl gleichlautender Wortendungen so bereitwillig entgegenkam, daß sich die italische Poesie durch den un=

erschöpflichen Reichtum und die kunstvolle Verschlingung der Reime bald vor allen übrigen auszeichnete und dadurch insbesondere der Sprache Italiens jener bewunderungswürdige melodische Tonfall und musikalische Schmelz, aber auch die Neigung zu inhaltsloser Spielerei und leerem Klingklang angeeignet wurde. Sie ist das angemessene Organ eines Volkscharakters, dessen Grundzüge Phantasie und Sinnlichkeit sind und der, ganz entgegen der deutschen Tiefe und Beschaulichkeit, unausgesetzt nach Repräsentation, äußerlichem Glanz und geräuschvoller Öffentlichkeit trachtet. Dieses Trachten bestimmt die ganze Lebens- und Denkweise des Italieners. Ein abgesagter Feind von Stille, Einsamkeit und Häuslichkeit, lebt er mit ganzer Seele im Getümmel der Straßen und öffentlichen Plätze, die sein Hang zu sinnlichem Genuß, seine Schaulust, sein Drang nach Geltendmachung seiner Persönlichkeit, die Begierde, das eigene Ich im vorteilhaftesten Lichte zu zeigen, die Freude an Pomp und Prunk mit zahllosen Festen, Aufzügen und Ceremonien erfüllt, aus denen sein durch und durch künstlerisches Naturell stets neue Nahrung schöpft.

Die Religion hat sich dem Charakter des Landes anbequemt und der Katholizismus ist hier durchaus heiter sinnliche Mythologie und phantasievolles Ceremoniell. Der Mittelpunkt dieser Mythologie und dieses Ceremoniells ist, wie bekannt, die Verehrung der Madonna, von welchem Kultus Platen so schön gesagt hat:

„Längst zwar trieb der Apostel den heiligen Dienst der Natur aus,
Doch es verehrt sie das Volk gläubig als Mutter des Gotts.“

Er mußte ungemein dazu beitragen, das Volk in jenem Zustande der Kindlichkeit zu erhalten, welcher bei aller zeitweisen moralischen Versunkenheit und Verworfenheit immer wieder vorschlägt und sich besonders durch den Umstand kundgiebt, daß das Seelenleben des Italieners weit mehr durch den Affekt als durch die Leidenschaft beherrscht wird. Hat die Kirche, verbunden mit den Wirkungen eines erschlaffenden, übergütigen Klimas, das ihrige eifrigst gethan, um die Denkkraft der Nation in Schlummer einzulullen und ihr ganzes Leben in Äußerlichkeiten aufgehen zu machen, so war das traurige politische Geschick des Landes nicht geeignet, die besseren Eigenschaften seiner Söhne zu entwickeln und zu kräftigen. Jederzeit das Ziel der Eroberung, abwechselnd von den Römern, den Germanen, den Normannen, den Arabern, den Spaniern und Franzosen beherrscht, gedrückt, geplündert und zerstückt, mußte Italien das Gefühl nationaler Selbständigkeit frühe einbüßen, und selbst die vorübergehenden Glanzperioden der lombardischen und toskanischen Republiken, sowie der meerbeherrschenden Freistaaten von Venedig und Genua vermochten es zur Geltendmachung dieses Gefühls nicht zu erheben. Seine ganze Geschichte von dem Falle Roms an ist bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ein trauervoller Wechsel von fremder Invasion und einheimischer Rivalität oder Gewaltherrschaft gewesen. Was Wunder, daß in diesen Leiden der Volkscharakter in seiner Wurzel vergiftet ward, daß er sich mit den schlechten Eigenschaften versetzte, welche die Sklaverei ausbrütet, daß der Italiener Männlichkeit und Geradsinnigkeit verlor, daß er der Brutalität seiner Unterjocher hinterlistige Klugheit, dem Schwerte den Dolch, der Gewalt schlangenzüngige Diplomatik entgegensetzte? Man hatte ihm nur den Sinnengenuß freigelassen, und wenn er sich in dem Strudel desselben nicht gänzlich verlor, so hat er dies nur seiner unaustilgbaren Anhänglichkeit an die Natur zu danken, welche seinen angeborenen Schönheits- und Kunstsinn nährte, ihn zu künstlerischem Schaffen trieb und die Lust an den Früchten solcher Thätigkeit

als heilsames Gegengewicht gegen gemeinsinnliche Üppigkeit in die Wagschale legte. Aber von dem Klima, von der Kirche, von den politischen Zuständen ausschließlich auf das Gebiet der Phantasie und Sinnlichkeit gewiesen, entäußerte sich der Italiener, wie im Leben, so auch in der Kunst allmählich der männlichen Energie, trotzdem daß zahlreiche erhabene Geister ihn zur Festhaltung derselben erziehen wollten, und ließ das weibliche Element seines Naturells immer ausschließlicher vorwalten, woher es denn kommt, daß seine Kunst mehr den musikalischen und malerischen als den plastischen Charakter trägt, daß seine Litteratur im ganzen mehr eine empfangende als zeugende ist, daß seiner Poesie der wahrhaft epische und tragische Geist abgeht und daß dieselbe wesentlich lyrisch ist, mit der nationalen Musik- und Gesangliebe innigst verbunden, sowie vorzugsweise homogen der beweglichen, heißblütigen Subjektivität der italienischen Bevölkerung, welche, reichlich mit dem Talent der Improvisation begabt, die Stimmung des Augenblicks gerne dichterisch gestaltet.

Erste Periode der italienischen Litteratur.

Wie ich schon im vorhergehenden Abschnitt beiläufig erwähnte, hatte der Gesang der provençalischen Troubadours in Italien Aufnahme und Pflege gefunden, als er daheim zu verstummen begann. Anfangs bediente er sich auch jenseits der Alpen noch der Zunge von Languedoc, welche längere Zeit das gemeinschaftliche Ausdrucksmittel der ritterlichen Sänger in Südeuropa abgab; bald jedoch machten die italienischen Mundarten ihr Recht an die Dichter des Landes geltend, und so ist uns von Ciullo d'Alcamo (zu Ende des 12. Jahrhunderts), den die Litteratoren den ältesten Poeten Italiens zu nennen pflegen, eine Canzone erhalten, welche in einem wunderlichen Mischmasch von lateinischen, provençalischen, spanischen, französischen, sizilischen und griechischen Sprachteilen gedichtet ist und deutlich erraten läßt, welchen Reinigungsprozeß die Schriftsprache Italiens durchzumachen hatte.

„Rosa fresca aulentissima ch'appari inver l'estate,
Le donne te desiano, pulzelle, maritate:
Traheme d'este focora, se t'este a bolontate
Per te non ajo abento nocte e dia
Pensando pur di voi, Madonna mia“ etc.

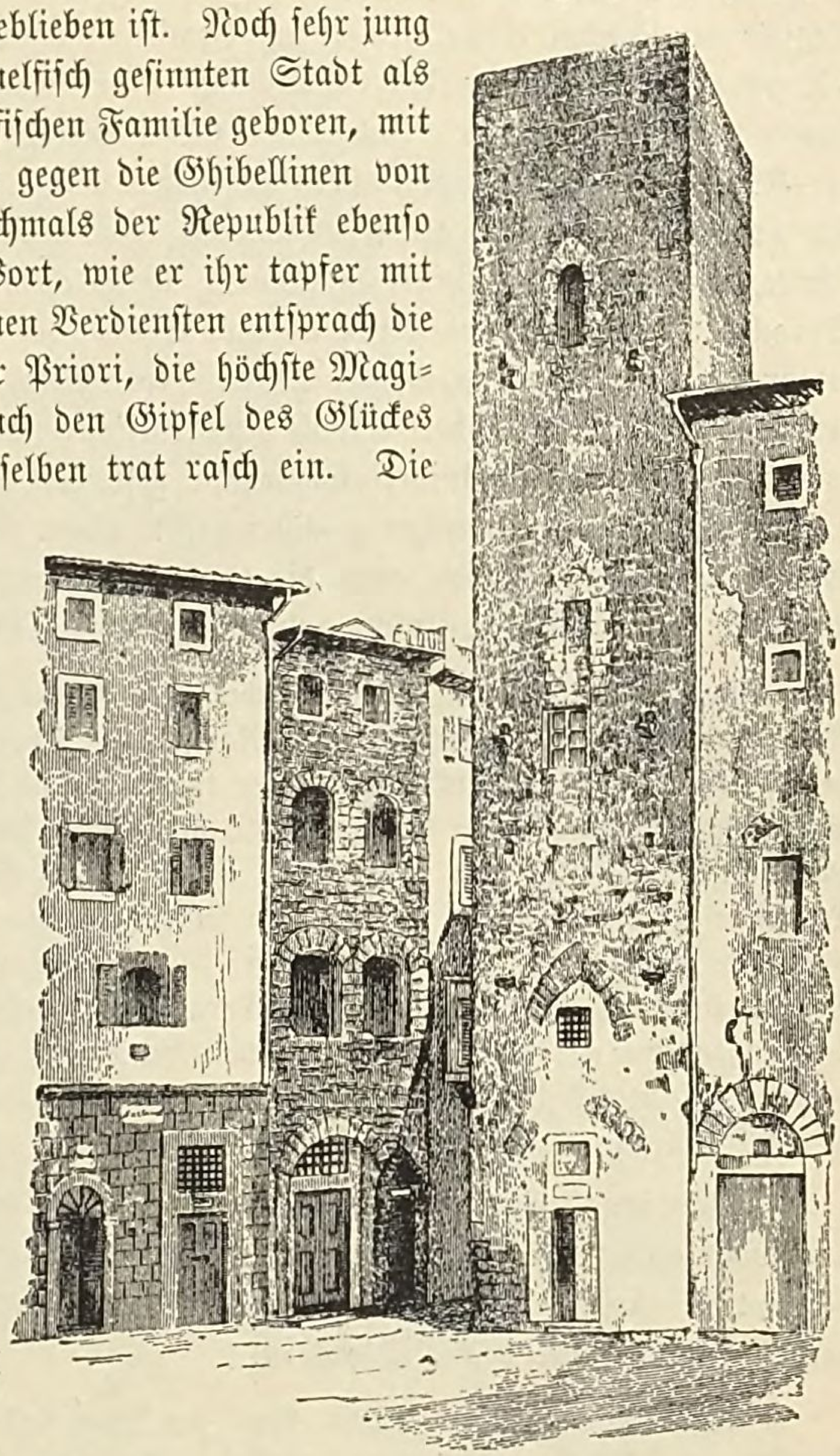
Ciullo führt den hundertzähligen Reigen der italienischen Troubadours, deren Sammelplatz insbesondere das kaiserliche Hoflager Friedrichs II. in Sizilien war. Dieser edle Schwabe, der geistvollste und liebenswürdigste Mensch des Mittelalters, übte selbst die fröhliche Kunst, sowie sein berühmter Kanzler und Freund Pier delle Vigne und seine hochbegabten, unglücklichen Söhne Manfred und Enzio; sie erhielt von seinem Lieblingsaufenthalte den Namen der sizilischen Poesie, welcher erst später der Bezeichnung italienische Dichtkunst weichen mußte. Unter den sizilischen Troubadours thaten sich besonders Guido delle Colonne, Il Notajo (eigentlich Jacopo da Lentino), Mazzeo Ricco und die Dichterin Nina Siciliana hervor. Nach Zerstreuung dieses Dichterkreises wurde dann die alte Universität Bologna, an welcher sich die hellsten und strebendsten Köpfe sammelten, Heimat der frischgeweckten „gaya scienza“. Als Repräsentant derselben tritt uns hier zuerst Guido Guinicelli entgegen, von welchem Dante rühmt die „holden Sprüche, welche, so lang die neue Weise dauert,

wert erhalten werden ihre Lettern". Er sowohl, als Guido Ghislieri, Fabrizio, Semprebene, Onesio, Fra Guittone u. a. m. huldigten noch dem roheren sizilischen Stil; roh ist auch noch das Italienische der sonst tief empfundenen geistlichen Gesänge des trefflichen lateinischen Liederdichters Jacopone da Todi (S. 163), und erst durch Guido Cavalcanti († 1300) wurde der gebildetere toskanische Stil in die Poesie eingeführt und geltend gemacht.

Hiermit kam aber in die junge Kunst zugleich ein Element, das ihr höchst gefährlich werden mußte, nämlich die scholastische Gelehrsamkeit, welche damals im Reiche des Gedankens unumschränkt gebot und jeden freien Aufschwung des Geistes unter dem Wust ihrer dürren Subtilitäten zu erdrücken drohte. Cavalcantis Gedichte zeigen, daß sich die italienische Poesie in dem fatalen Dilemma befand, entweder in dem Sandmeere scholastischer Gelahrtheit zu versinken oder aber in der dürren Luft der provençalischen Lyrik sich zu verflüchtigen. Zum Glück erstand um diese Zeit in Dante ein überlegener Genius, welcher die Scholastik und die von den Provençalen und ihren italienischen Nachahmern angeregte Romantik zu einem Kunstwerke zu verschmelzen wußte, in welchem die Zeitgeschichte eine solide Grundlage für die darin entwickelte scholastische Weltanschauung hergab. Wie sehr aber der Dichter in derselben befangen war, kann jede Seite seines großen Werkes beweisen. Es war ein riesenhaftes Unternehmen, Gelehrsamkeit und Poesie zu einem harmonischen Bunde zu vermögen, wie es Dante versuchte. Allein er übersah dabei, daß eine gesunde nationale Entwickelung ohne Zusammenhang mit der Unmittelbarkeit des Volkslebens nicht denkbar ist und daß das „zarte Seelchen", die Phantasie, notwendig verkrüppelt werden muß, wenn man sie vor der Zeit dem Spiele mit der freien Natur entreißt, um sie innerhalb der Schule einzupferchen. Dante hat demnach, indem er gleich zu Anfang der italienischen Litteratur das Großartigste in Auffassung und Durchführung schuf, was dieselbe aufzuweisen hat, ihrer naturgemäßen Entfaltung gleichsam den Lebensfaden abgeschnitten. Sein großes Gedicht erwuchs nicht aus dem nationalen Boden, sondern im Treibhause einer abstrusen Gelehrsamkeit, gegen welche sich der sinnliche Nationalcharakter der Italiener im Grunde stets gleichgiltig oder mißtrauisch verhalten mußte. Er, dessen Geist die ganze damalige Welt umfaßte und dessen poetische Kraft so groß war, daß er aus einem Stoffe, aus welchem ein anderer bloß ein dürftiges Lehrgedicht zu machen gewußt hätte, wenn auch kein homerisches, so doch das christliche Epos zu formen verstand, er steht daher ungeachtet seines glühenden Patriotismus eigentlich als ein Fremder unter seinen Landsleuten, die ihn wohl anstaunen und ehren, nicht eigentlich aber lieben und genießen können.

Dante (Abkürzung von Durante) Alighieri wurde am 27. oder am 3. Mai 1265 zu Florenz geboren. Seine Jugend und Lehrjahre fielen also in eine Zeit, wo die toskanischen und lombardischen Republiken den Höhepunkt ihres Glanzes erreicht hatten, wo die Freiheit und Rührigkeit des öffentlichen Lebens sich mit der wiedererwachten Pflege der Künste verband, um die Städte, in welche der Handel seine Schätze leitete, mit den edelsten Gebilden der Architektur zu schmücken, wo Cimabue und Giotto in der schönen Arnostadt malten, Casella die Musik lehrte und der berühmte Gelehrte Brunetto Latini, als Dichter des Tesoretto viel zu rhetorisch, daselbst einer Schule der Grammatik und Rhetorik vorstand. Die genannten Männer waren Dantes Lehrer und Freunde; er genoß eine sorgfältige Erziehung, bildete sich

in den redenden und bildenden Künsten, wie in den ritterlichen Übungen aus und sah seine Jünglingsjahre von der schönen Liebe zu Beatrice Portinari gekrönt, einer Liebe, die ihm seine seelenvollen lyrischen Gedichte (Rime), besonders die in dem Buche Das neue Leben (Vita nuova) gesammelten, eingab und für sein ganzes Fühlen und Denken so höchst wirkungsreich geblieben ist. Noch sehr jung focht Dante, in einer damals guelfisch gesinnten Stadt als Sprößling einer angesehenen guelfischen Familie geboren, mit in den Schlachten der Florentiner gegen die Ghibellinen von Arrezzo und Pisa und diente nachmals der Republik ebenso gewandt mit seinem Geist und Wort, wie er ihr tapfer mit dem Schwerte gedient hatte. Seinen Verdiensten entsprach die Erwählung in das Kollegium der Priori, die höchste Magistratur; allein damit hatte er auch den Gipfel des Glückes erreicht, und der Wendepunkt desselben trat rasch ein. Die Zwistigkeiten der nach Florenz verpflanzten Pistojer Familie Cancelleri, welche sich in die feindlichen Zweige der Bianchi (Weißen) und Neri (Schwarzen) spaltete, schürten den Bürgerkrieg in der Republik, deren Bewohnerschaft sich in die Parteien der Cerchi und der Donati sonderte. Jene, denen auch Dante angehörte, hielten es mit den Bianchi, diese mit den Neri, die von dem Papste Bonifaz VIII. unterstützt wurden. Während Dante 1302 als Gesandter von Hause abwesend war, fiel der Sendling des Papstes, Karl von Valois, mit Hilfe der Donati über die Bianchi und Cerchi her und trieb die ganze Partei aus der Stadt. Die Unterlegenen wurden geächtet, ihre Güter konfisziert, ihre Häuser niedergerissen. Dieses Los traf auch Dante, obgleich auch seine Gattin Gemma Donati, mit der er seit 1291 in nicht eben glücklicher Ehe gelebt hatte, die Schwester des Hauptführers der Donati war. Nachträglich ward über Dante und seine Mitverbannten noch die Sentenz gefällt, daß sie lebendig verbrannt werden sollten, wenn sie je in die Hände der Florentiner fielen.


Dantes Haus in Florenz.

Den Ausgestoßenen blieb keine andere Wahl, als sich mit den Ghibellinen zu vereinigen, mit deren Hilfe sie 1304 einen Angriff auf Florenz unternahmen, welcher mißglückte, worauf Dante über die Apenninen ging, um in der Lombardei einen Zufluchtsort zu suchen. Neunzehn Jahre lang irrte er nun unstät und flüchtig umher

und er, der stolze und strenge Republikaner, mußte sich bequemen, die Gastfreundschaft der kleinen Tyrannen anzusprechen, welche damals Oberitalien mit allen Lastern und Greueln erfüllten. Ermüdet von dem „harten Auf- und Absteigen fremder Treppen", aufgerieben von Gram und Zorn über das eigene Mißgeschick und mehr noch über das Unglück der florentinischen Heimat und Italiens, angeekelt von der Menschen Schlechtigkeit und verbittert über das Fehlschlagen der liebsten Hoffnungen, starb Dante in seinem sechsundfünfzigsten Jahre am 14. September 1321 zu Ravenna, wo er in der Kirche des Franziskanerklosters begraben wurde. „In Florenz hat niemand um ihn geweint," sagte sein ältester Biograph, Boccaccio, bezeichnend. Die meisten seiner Werke, das Buch De vulgari eloquentia, in welchem er als Gesetzgeber der italienischen Sprache auftrat, der Tractatus de monarchia, der die politischen Ansichten des vielerfahrenen und schwergeprüften Denkers entwickelte, welcher das Heil der von den extrem aristokratischen oder extrem demokratischen Staatsgrundsätzen gequälten Völker zuletzt in einer idealen Universalmonarchie gefunden haben wollte, ferner der italienisch geschriebene Convito, welcher gewissermaßen einen Kommentar zu Dantes Leben und Schriften enthält, endlich auch die Commedia, der die Verehrung der späteren Geschlechter das Epitheton divina gab, sind während seiner Verbannung entstanden.

Dantes Traktat von der Monarchie ist ein kulturgeschichtlich höchst merkwürdiges Buch. Es bezeichnet als ein unvergänglicher Markstein die Epoche, wo die vorgeschrittensten Geister des Mittelalters unter dem Alpdruck der theokratischen Idee einer päpstlichen Universalherrschaft sich hervorzuarbeiten begannen. Dante hat in seinem Buch, zunächst im Dienste der ghibellinischen Politik, dem Kirchenideal ein weltliches Staatsideal entgegengestellt. Und die Dantesche Idee vom Reich, welche er in seinem Traktat entwickelte, war — wie Gregorovius (Gesch. d. Stadt Rom, VI, 24) ausführt — „keineswegs ein Programm des Despotismus. Der allgemeine Kaiser sollte nicht der Tyrann der Welt sein, der die gesetzmäßige Freiheit tötete, sondern ein über alle despotischen Begierden wie über alle Parteileidenschaften erhabener Friedensrichter, der höchste Minister oder Präsident der Menschenrepublik." Freilich, so ein Ideal von Kaiser war leichter zu ersinnen als auf Erden zu finden.

Allerdings mag er den Plan seines großen Gedichtes schon weit früher gefaßt und wohl auch einen Teil desselben ausgeführt haben, was Boccaccio ausdrücklich behauptet; allein der Ton des Ganzen bezeugt hinlänglich, daß es eine Frucht der herben Wanderjahre des Dichters ist.

Hören wir darüber, sowie über den Plan und Geist der göttlichen Komödie einen Landsmann Dantes, der in einem englisch geschriebenen Buche die Schmerzen, Befürchtungen und Hoffnungen der italienischen Patrioten dargelegt hat (Mariotti, Italien in seiner politischen und litterarischen Entwickelung, S. 138). „Schon in den ersten Stunden seiner Verbannung wünschte Dante seiner edlen Entrüstung durch seine Schriften Luft zu machen, die letzte Waffe, durch die er seinen übermütigen Gegnern noch gefährlich werden konnte. Er dachte an ein Werk, in welchem die Namen aller seiner Feinde aufgezeichnet sein sollten, in welchem sie mit ewiger Schmach für alles, was er zu tragen hatte, büßen sollten. Er bedurfte eines Stoffes, der so grenzenlos war wie sein Groll; er brauchte eine unsichtbare Welt, in der diejenige, in welcher er lebte, nach seinem Hassen und seinem Lieben gerichtet und verurteilt werden sollte.

„Kennst du die Hölle des Dante nicht?
Die schrecklichen Terzetten?
Wen da der Dichter hineingesperrt,
Den kann kein Gott erretten.
Kein Gott, kein Heiland rettet ihn
Aus diesen singenden Flammen." (Heine.)

Unter den vor seiner Verbannung in Betracht gezogenen Plänen war eine Idee, welche wunderbar für sein Vorhaben paßte. Woher dieser ursprüngliche Plan stammte, darüber zu grübeln wäre jetzt ebenso schwer als nutzlos. Die formlosen Versuche einiger



Dante und Beatrice in der Sphäre des Mondes.

Links die Seelen derer, die ihr Gelübde nicht vollständig erfüllt haben. Dante, der mit vor- und rückwärts schauendem Kopf gezeichnet ist, hält dieselben für Spiegelbilder, wird jedoch von seiner Führerin Beatrice belehrt. (Purgatorio, III. Gesang.)

Zeichnung von Sandro Boticelli im K. Kupferstichkabinet in Berlin (nach Jahrb. d. K. pr. Kunstsamml. IV. Jahrg.).

Legenden und Fabliaux der französischen Minstrels (vgl. was oben im zweiten Abschnitt Nr. 2 über Houdans Gedicht La Voy ou la Songe d'Enfer gesagt ist), selbst wenn sie als Muster angeführt werden können, die zuerst die Idee einer Reise nach dem Reiche der

Ewigkeit eingaben, vermögen den Ansprüchen Dantes auf Originalerfindung keinen Abbruch zu thun. Höchst wahrscheinlich war aber schon seine Vertrautheit mit den Werken Vergils, seines Lieblingsdichters, für Dante hinreichend, um den Ausgangspunkt zu finden, von dem aus er sich zu so erhabener Höhe emporschwang; auch wurde vielleicht nicht ohne guten Grund der lateinische Dichter als Führer und Lehrer auf dem größten Teile der ereignisreichen Pilgerfahrt gewählt. Es ist keineswegs unwahrscheinlich, daß das Hinabsteigen des Äneas in die Unterwelt im sechsten Buche der Äneis, sein Zusammentreffen mit Freunden und Feinden, die Weissagungen über die Zukunft, die ihm der Geist seines Vaters mitteilt, und die tausend schauerlichen Bilder, durch welche der römische Dichter die einfache Schöpfung Homers bereicherte, den plötzlichen Gedanken weckten, daß auch er, wie Äneas die Schranken des Lebens durchbrechend, die Geheimnisse des Totenreiches entdecken und sie dem Auge der Menschheit enthüllen könnte.

Die Begriffe der Menschheit von dem jenseitigen Leben waren zu jener Zeit unzertrennlich mit schauerlichen Phantomen und abergläubischen Schrecken verbunden. Es war daher eine unerschöpfliche Schatzkammer poetischer Hilfsmittel, im Jahre 1300 eine Reise in die ewigen Regionen zu beschreiben und der furchtsamen und leichtgläubigen Menge Kunde von Himmel und Hölle zu bringen; denn die Beschreibungen der Engel und Teufel wurden in vielen Fällen von dem gemeinen Volke wörtlich genommen. Der einfältige Pöbel wies auf den Dichter, wenn er vorüberging, und glaubte in seinem dunklen Gesicht und krausen Haar die Spuren der Wirkung der Glut und des Rauches von dem unauslöschlichen Feuer zu bemerken. Es war ein Unternehmen der Frömmigkeit und Wiedervergeltung, die Schatten vor alters oder kürzlich Verstorbener zu besuchen, sie zu schildern, wie sie die ewigen Strafen litten, welche die göttliche Gerechtigkeit über sie verhängte; die Maske der Heuchelei Personen abzureißen, welche die Welt getäuscht und sich unverdiente Berühmtheit erworben hatten; den guten Namen anderer wiederherzustellen, denen Neid oder Bosheit keine Ruhe im Grabe ließ; den Schmerz eines bekümmerten Lebenden zu lindern, indem man ihm die Wonne des Beklagten zeigt, wenn er unter den Auserwählten frohlockt, oder seine ruhige Ergebung in sein Los, wenn er unter den Verdammten ist. Eine erhebende Freude lag in dem Gedanken, die Schatten von Männern zu treffen, deren Namen der Dichter mit Ehrfurcht und Begeisterung auszusprechen gewohnt war, mit solchen zu reden, deren Tod die Welt mit bitteren und nutzlosen Klagen begleitet hatte, und die Thränen und Seufzer anderer zu verhöhnen, die sein Mißgeschick gefördert oder verspottet hatten.

Für eine nach Erkenntnis heiß dürstende Seele lag eine wonnige Aufregung in der Erwartung, die unzugänglichsten Wahrheiten enthüllt zu sehen und befähigt zu sein, seine eigenen Vermutungen unter den Menschen zu verbreiten, gleichsam bestätigt durch das, was er dort, wo aller Zweifel aufhört, vernommen. Er wird gehen, er wird sehen, er wird erkennen; er wird seinen langjährigen Durst an dem Brunnen der Wahrheit löschen und diese Wahrheit, indem er sie in alle magischen Reize der Poesie kleidet, zu einem Gesetz unter den Sterblichen machen. Betet nicht im Himmel ein Engel für ihn, wacht nicht die Liebe, der Traum seiner Kindheit, die heilige Flamme, die er in seinem Herzen mit dem Eifer einer Vestalin bewahrt hat, wacht nicht (die schon 1294 gestorbene) Beatrice beständig über seinem Schicksal und leitet seinen Stern wie ein schützender Geist? Beatrice muß es sein, die von dem Ewigen sich die Gnade erbittet, die Schritte ihres Geliebten durch den Himmel zu geleiten; sie wird seine Lehrerin sein, nachdem Vergil ihn durch die Kreise des Abgrundes der Finsternis und die Stufen des Fegfeuers hinaufgeführt hat. So war Dantes Plan, und nie ergoß die Seele eines Mannes so sein ganzes Selbst in eine einzige Schöpfung. Alle politischen Leidenschaften des wandernden Ghibellinen, alle begeisterten Wonnen des Geliebten Beatrices, alle tiefsten Abstraktionen des gewiegten Gelehrten, eine ganze Zeit, sein ganzes Herz und seine ganze Seele fanden in einem Werke Platz; aber weil solche Einflüsse nicht

zu gleicher Zeit mit derselben Kraft wirkten, atmen die verschiedenen Teile des Gedichtes auch einen verschiedenen Geist, je nachdem die Vorfälle in dem Leben des Dichters einer Seite seines Gemütes das Übergewicht über die andere gaben.

Der erste Teil ist fast ganz der Politik gewidmet; er wurde in der ersten Aufregung der Verbannung geschrieben, als der Dichter bestrebt war, den Feinden seiner Sache Feinde zu schaffen. Ghibellinischer Groll und ghibellinische Rache nehmen ihn ganz in Anspruch, und während er mit immer wachsender Verachtung Florenz, Rom und Frankreich, die Guelfen, die Neri, Karl von Valois und Bonifaz VIII. angreift, rettet er den Ruhm von hundert Ghibellinen oder verbirgt in dem Staunen des Entsetzens und Mitleids ihre Verbrechen unter dem Schleier einer tiefen Teilnahme an ihren Leiden. Aber nachdem er den Abgrund aller Schmerzen verlassen und den Anfang des Fegfeuerberges erreicht hat, da verbreitet sich über sein Gedicht eine selige Ruhe. Die Schatten, denen er begegnet, atmen Liebe und Verzeihung; sie verlangen weniger Nachrichten von den Lebenden zu vernehmen und senden nur Botschaften der Freude; das Herz wird leichter und froher mit den verschiedenen Schichten der Atmosphäre in den ansteigenden Regionen des Berges. Endlich naht sich ihm auf dem Gipfel, wohin er das irdische Paradies verlegt hat, Beatrice. Alles, was die menschliche Phantasie je geschaffen, erreicht nicht den Glanz und die Pracht, welche ihr Kommen verkünden. Ihr Geliebter hat sie gesehen, alle irdischen Erinnerungen haben ihn verlassen; seine Augen an ihre Augen gefesselt, beginnt er seinen Flug nach den Sphären, gezogen von ihren unsterblichen Blicken. Dort, während sie von Stern zu Stern schweben, liest Beatrice in der Seele ihres Geliebten wie in einem Spiegel alle Zweifel, welche ihn quälen; sie giebt ihm die Lösung aller Probleme über das System des Weltalls, über die Geheimnisse der Natur, über die Mysterien christlicher Offenbarung; und nachdem er so das ewige Licht in allen seinen Ausflüssen und Reflexen durchforscht hat, darf Dante seine Blicke auf den Mittelpunkt alles Lichtes wenden, wo er, geblendet, verwirrt und ohnmächtig niedersinkt und seinen Gegenstand aufgiebt, als gestände er, daß selbst dem Genie Dantes eine Grenze gesteckt sei."

Dem Angeführten füge ich noch folgendes bei. Die Göttliche Komödie (Divina Commedia) — geschrieben in einer sich stets auf gleicher Höhe haltenden Sprache, in einem energischen und plastischen Stil, gedichtet in Dreireimen (Terzinen), hundert Gesänge enthaltend und in drei große Abschnitte: Hölle (Inferno), Fegfeuer (Purgatorio) und Paradies (Paradiso) zerfallend — diese göttliche Komödie umfaßt sämtliche epischen, lyrischen und didaktischen Elemente der damaligen Poesie. Sie wächst aus dem Grundgedanken hervor, daß auch für die moderne Welt eine so festgefugte Lebenseinheit gefunden werden müsse, wie sie für die alte Welt bestanden hatte, und giebt eine, zwar streng auf dem christlichen oder, wenn man will, auf dem katholischen Dogma beruhende, jedoch mit männlichstem Freimut verknüpfte Anschauung des Verlaufes der menschheitlichen Geschicke. Man kann das Gedicht eine kolossale Allegorie nennen; allein der Umstand, daß Dante wohlbedächtig den historischen Faden nie fahren läßt und die Idee an das Faktum anknüpft, verhindert, daß seine Darstellung haltlos in der blauen Luft der metaphysischen Deutung schwebe, und wenn sein Werk mit Wahrheit als die Normaldichtung des Katholizismus bezeichnet worden, so darf dabei nicht vergessen werden, daß Dantes Katholizität durchgehends den reformatorischen Verjüngungstrieb in sich hegt und unausgesetzt auf das Ideal des Christentums hinweist. Dieses Ideal, die welterlösende Liebe oder, wie er sich ausdrückt, die Liebe, die beweget Sonn' und Sterne (l'amor, che muove 'l sole et l'altre stelle), war das Prinzip von Dantes Denken und Dichten, und insofern seiner Ansicht zufolge das Drama der Weltgeschichte

in dieses Ideal, in die Liebe, also in das Glück sich auflösen mußte, gebührte seiner an rührend schönen, erhabenen und furchtbaren Einzelheiten höchst reichen, in tiefsinniger Anlage und folgerichtiger Ausführung durch und durch vollendeten, das Diesseits und Jenseits umspannenden Dichtung allerdings der Titel Komödie.

Von dem männlichen Freimut Dantes und der reformatorischen Kritik, welcher er die Gebrechen der Kirche und die Laster der Päpste unterwirft, finden sich bekanntlich zahlreiche Zeugnisse in der Göttlichen Komödie. Eines der stärksten ist in der Äußerung des Apostels Petrus (Parad. XXVII, 22—28) gegen den Papst enthalten:

„Quegli ch' usurpa in terra il luogo mio,
Il luogo mio, il luogo mio, che vaca
Nella presenza del figliuol di Dio,
Fatto ha del cimiterio mio cloaca
Del sangue e della puzza, onde 'l perservo,
Che cadde di quà sù, là giù si placa."

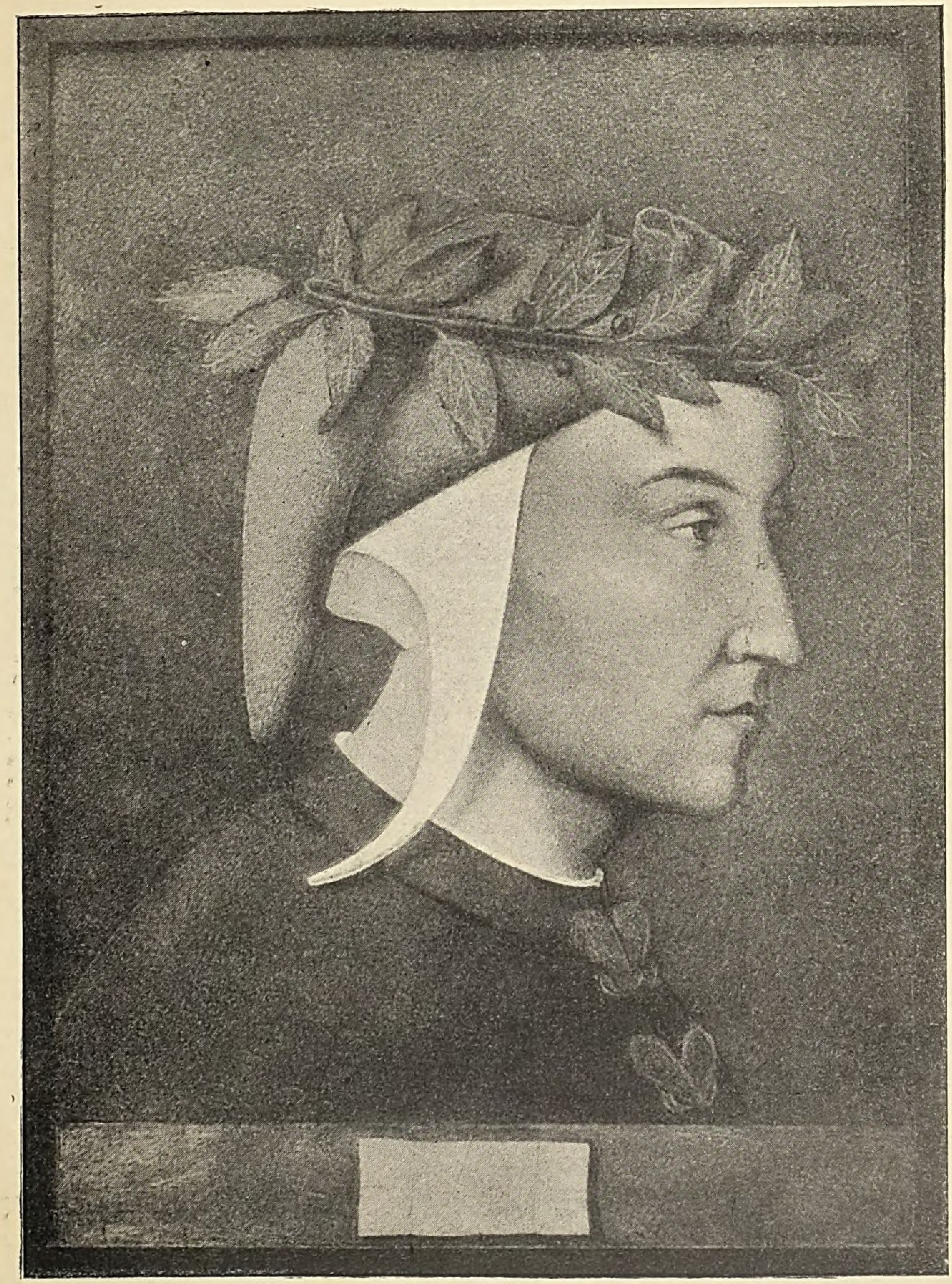
Was die einzelnen Schönheiten des großen Werkes betrifft, so sind dieselben vorzugsweise in der ersten Abteilung (Inferno) zu suchen, welche an Kunstwert die beiden folgenden überhaupt weit übertrifft, weil hier „das rein Menschliche mit seinen Leidenschaften herrscht". Gleich am Eingang frappiert uns die erhabene Aufschrift der Höllenpforte:

„Per me si va nella città dolente!
Per me si va nell' eterno dolore;
Per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore:
Fecemi la divina potestate,
La somma sapienza, e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fur cose create,
Se non eterne, ed io eterno duro:
Lasciate ogni speranza voi ch' entrate."

Von hinreißend elegischer Wirkung ist die Stelle, wo der Dichter mit den Schatten des unglücklichen Liebespaares Paolo Malatesta und Francesca von Rimini zusammentrifft (Inferno V, 73—142) und ihm die letztere ihre trauervolle Geschichte erzählt, mit den Worten schließend:

— — — „Nessun maggior dolore,
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria. —
Noi leggevamo un giorno, per diletto,
Di Lancilotto, come amor lo strinse:
Soli eravamo, e senza alcun sospetto.
Per più fiate gli occhi ci sospinse
Quella lettura, e scolorocci 'l viso:
Ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo, il disiato riso
Esser baciato da cotanto amante;
Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu il libro, e chi lo scrisse:
Quel giorno più non vi legemmo avante."

Einen furchtbaren Kontrast zu dieser lieblichen Episode bildet die von Ugolino della Gherardesca (Inferno XXXIII), ein Nachtstück von markerschütternder Energie, dem an Schrecklichkeit nicht einmal die gigantische Phantastik, womit (Inferno XXXIV) die Erscheinung Satans dargestellt wird, nahekommt. Außerdem ist im Bereiche der Hölle besonders noch auf die sinnige Schilderung der Glücksgöttin (VII, 73—97) hinzuweisen, sowie auf die Begegnung mit Farinata degli Uberti, dem edlen Ghibellinen, dessen Stolz auch unter den Höllenqualen sich selbst gleich bleibt, „come avesse lo 'nferno in gran dispitto", mit Cavalcante Cavalcanti (X) und mit Pier delle Vigne (XIII, 28—109), welcher „beide Schlüssel zum Herzen Friedrichs II. besaß". In den Gesängen des Fegfeuers sind als ästhetisch wirksam hervorzuheben die Zusammenkunft mit dem Sänger Casella (II, 76—118), der Dantes wegmüde Seele durch Anstimmung der Canzone des Dichters „Amor che nella mente mi ragiona" erquickt; dann die Beschreibung, welche Buonconte (V, 94—129) von seinem Tode in der Schlacht bei Campaldino entwirft, ferner die Apostrophe an Italien und Florenz (VI, 76—151), in welche die Vaterlandsliebe zornvolle und wehmütige Töne mischt: „Ahi,



Dante Alighieri.

Nach einem Gemälde angeblich von Raphael.

(Aus Dante, la divina comedia, ed. Berthier.)

serva Italia, di dolore ostello, nave senza nocchiero in gran tempesta, non donna di provincie, ma bordello!" u. s. w.; endlich die Erscheinung Beatrices (XXX):

„Così dentro una nuvola di fiori,
Che dalle mani angeliche saliva,
E ricadeva giù dentro e di fuori,
Sovra candido vel, cinta d'oliva,
Donna m'apparve, sotto verde manto,
Vestita di color di fiamma viva.
E lo spirito mio, che già cotanto
Tempo era stato con la sua presenza,
Non era di stupor tremando affranto,
Senza degli occhi aver più conoscenza,
Per occulta virtù, che da lei mosse,
D'antico amor sentì la gran potenza."

Am spärlichsten sind die rein poetischen Schönheiten in dem dritten Teile (Paradiso), wo einem die Unmöglichkeit, den dünnen metaphysischen Stoff plastisch zu gestalten, auf Schritt und Tritt begegnet. Die phantasievollsten Bilder und ergreifendsten Episoden sind hier das strahlende Kruzifix, welches von den Seelen edler Kreuzfahrer gebildet wird (XIV), das herrliche Gemälde, welches Dantes Ahn Cacciaguida von den florentinischen Zuständen früherer Zeit entwirft (XV, 97—135); sodann die Schilderung des Unglücks der Verbannung (XVII, 46—100) und zuletzt die Beschreibung der Himmelsrose (XXX und XXXI), wo sich Dantes Einbildungskraft noch einmal glanzvoll bewährt. — Dante muß mehr als irgend ein anderer Dichter im engsten Zusammenhange mit der Geschichte und der Bildung seiner Zeit betrachtet werden; von derselben losgelöst, wird er abstrus, unverständlich und ungenießbar. Für uns Moderne gehört — die „Dantepietisten" mögen sagen, was sie wollen — große Selbstüberwindung dazu, das scholastische Labyrinth der Göttlichen Komödie ganz zu durchwandern. Abgesehen von Einzelheiten, die unser Gefühl empören, wie z. B. wenn der Dichter den Kaiser Friedrich II. in der Hölle schmoren läßt oder Brutus und Cassius in dem dreimäuligen Rachen des Höllenkönigs mit Judas Iskariot zusammenkoppelt, liegt uns die dantesche Weltanschauung so ferne, daß das aus derselben hervorgegangene Werk als Ganzes für uns weit mehr kulturhistorischen als dichterischen Wert hat.[119])

Dantes Werk steht einsam in der italienischen Litteratur; denn daß es einen gewissen Bonifazio degli Uberti zu ungeschickter Nachahmung reizte, ist von keinem Belang. Die Geistesrichtung des großen Mannes entbehrte allzu sehr des Zusammenhanges mit der Organisation seines Volkes, um auf die litterarische Thätigkeit desselben von nachhaltigem, ja auch nur von vorübergehendem Einflusse sein zu können, weswegen seine Wirksamkeit durch die seiner zwei berühmten, aber weit weniger geistesgroßen Nachfolger Petrarca und Boccaccio so sehr überflügelt wurde. Nicht als ob diese nationaler gewesen wären, durchaus nicht, ihre Poesie wurde in unverhältnismäßig höherem Grade als die Dantes durch die Fremde, durch die Nachbildung und bloße Italienisierung ausländischer Muster alter und neuer Zeit bestimmt — wie denn der Verlauf der italienischen Litteratur überhaupt von fremden Einflüssen durchweg abhängig erscheint, da ihr die innere Notwendigkeit und der organische Wuchs abgeht und sie nicht naturgemäß die Volkssage und das Volksleben zur Amme hatte, sondern mit gelehrten Dekokten künstlich aufgenährt wurde: allein Petrarca und Boccaccio wußten sich dem Nationalcharakter zu bequemen, statt demselben, wie Dante gethan, zu opponieren; sie verstanden seine Schwächen, besonders die Scheu vor anstrengender Denkthätigkeit, die Eigenheit, auch im geistigen Gebiete nur mühelose Genüsse zu fordern, so trefflich zu benützen, daß sie sich für immer in das Ohr und das Herz ihrer Landsleute einschmeichelten und unter denselben ihren Geschmack zu einem für lange Zeit bleibenden machten.

Francesco Petrarca (eigentlich Petracco, wie sein Vater hieß) wurde am 20. Juli 1304 als Sohn florentinischer Eltern, die mit Dante zugleich aus der Vaterstadt verbannt wurden, zu Arezzo geboren. Sehr jung noch folgte er seinem

Vater nach Avignon, wohin die Päpste seit 1305 ihre Residenz verlegt hatten, damit „die Welt noch etwas Verderbteres sehen sollte, als den Hof von Rom, nämlich den Hof von Avignon". Hier, sowie später zu Montpellier und Bologna, machte Petrarca seine Studien, vertauschte aber die Rechtswissenschaft, zu der ihn sein Vater bestimmt hatte, bald mit dem Studium der römischen Dichter und Redner und fühlte sein poetisches Talent besonders während seines Aufenthaltes in Montpellier erwachen. Die Gesänge der Troubadours, die er in der Heimat derselben vernahm, übten auf sein durchaus bloß empfängliches, weibliches Naturell einen unwiderstehlichen Einfluß, und seine ausschweifende, wahrhaft weibische Eitelkeit mußte sich von der Vorstellung gekitzelt fühlen, durch Geistesreichtum, feinere Bildung und größere Formvollendung die Liederkunst der Provençalen in Schatten zu stellen und für Italien der Chorführer des Minnegesangs zu werden. Dies wurde er denn auch; aber höher trug ihn seine Begabung nicht, und er übertraf seine provençalischen Vorbilder keineswegs an Phantasie und Großsinnigkeit — an die kriegerische Begeisterung eines Bertran de Born und an den kühnen Freiheitseifer eines Peire Cardinal reichte er bei weitem nicht heran — sondern nur an verfeinerter Gefühlssophistik, an Gelehrsamkeit und Geschmack, an sprachlicher Glätte und metrischer Vollendung. Die sprachliche Virtuosität hatte er sich besonders während seines Aufenthaltes in Bologna erworben, von wo er 1326 nach Avignon zurückkehrte, um, durch den Tod seines Vaters oder vielmehr durch die Schlechtigkeit der Testamentsvollstrecker ziemlich mittellos geworden, in den geistlichen Stand zu treten. Dies war in der schwelgerischen Papststadt kein Hindernis, sondern eher eine Förderung des Lebensgenusses, und Petrarca, den seine liebenswürdige Persönlichkeit wie sein poetisches Talent überall zu einem gern gesehenen Gaste machte, stürzte sich demzufolge begierig in den Strudel der Üppigkeit von Avignon. Im folgenden Jahre lernte er die durch ihn weltberühmt gewordene Laura, die Gattin des Hugo de Sade, kennen, welche er fortan einundzwanzig Jahre hindurch liebte oder wenigstens besang; denn man weiß nicht recht, wie man mit dieser Liebe daran ist, und ist sehr versucht, sie mehr für eine Sache des Kopfes als des Herzens und der Sinne, mehr für einen willkommenen Gegenstand der Troubadourkunst und der provençalischen Minnesubtilität als für eine echte und wahre Leidenschaft zu halten. Von nun an verstrich Petrarcas Leben unter höfischen Zerstreuungen und diplomatischen und gelehrten Reisen, welche mit kurzen Perioden träumerischer Zurückgezogenheit (zu Vaucluse bei Avignon und auf einer Villa unweit Mailand) wechselten.

Sein Ansehen und Ruhm als Gelehrter und Poet war grenzenlos unter seinen Zeitgenossen. Im zu Ehren wurde die antike Dichterkrönung wieder hergestellt, und er ward am 8. April 1341 unter dem Zuströmen einer zahllosen Menge auf dem Kapitol zu Rom durch den Senator Orso dell' Anguillara feierlich als dichterischer Triumphator gekrönt. Kaiser und Könige, Päpste und Kardinäle horchten seinem Worte und buhlten um seine Freundschaft, und während die Tyrannen Oberitaliens stolz darauf waren, ihn als Gast in ihren Palästen bewirten zu können, empfing ihn die Republik Venedig als „den Vertreter einer höheren Macht, als das oberste Haupt, als den Dogen der Wissenschaften" und erwies ihm die höchsten Ehren des Staates. Übersättigt von Genüssen des Ruhmes, zog er sich endlich in die Einsamkeit der euganeischen Berge nach Arquà zurück, wo er am 18. Juli 1374 den Tod des Gelehrten starb, indem den über einen Folianten Hingebeugten ein Schlagfluß überraschte. Petrarcas

nationallitterarische Bedeutung beruht auf seinem Liederbuch (Canzoniere), welches seine Canzonen, Sonette — das Sonett wurde von da ab die populärste poetische Form



Petrarca. Miniatur aus einer Handschrift in der Hofbibliothek zu Darmstadt.
(Aus Seidlitz, Historisches Porträtwerk.)

Italiens — Sestinen, Balladen, Madrigale unter dem einfachen Titel Rime enthält und für die italienische Lyrik in eben dem Grade fast ausschließlich tonangebend

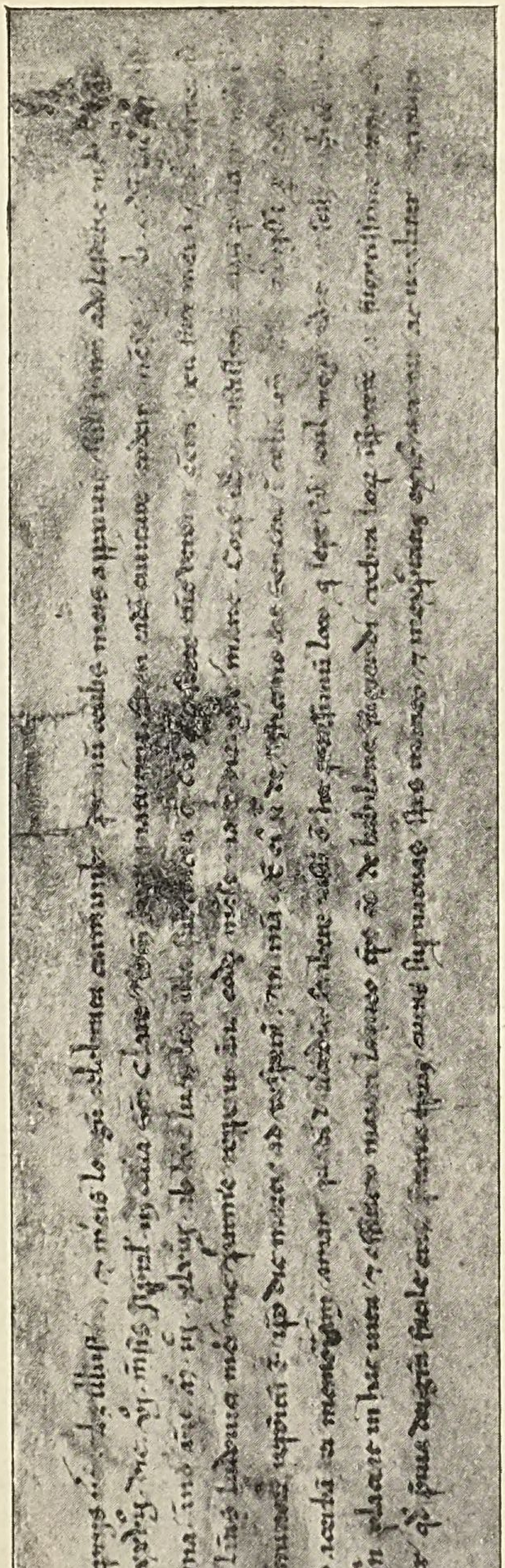
geworden ist, als es überhaupt für alle Zeit zu einem poetischen Kanon der Liebesschwärmerei wurde, da es, wenige patriotische Oden ausgenommen, durchgehends mit der Liebe sich beschäftigt. Sämtliche spätere Sonettisten und Laurettisten haben sich daraus Gedanken, Farben und Bilder geholt. Und dennoch lebt und webt, klagt und jauchzt hier nicht die Liebe selbst, sondern präsentiert sich nur die, allerdings verlockend ausstaffierte Grübelei und Tiftelei über die Liebe. Mit welchem Glanz, mit welcher duftenden Blumenfülle der Dichter auch seine Laura umkleidet, wie viel kostbaren äußerlichen Schmuck er auch auf und um sein Idol gehäuft hat, im Grunde vermochte er demselben dennoch keinen schöpferischen Odem einzuhauchen, und weil sich ihm innerlichst das Gefühl aufdringen mochte, seine ganze in Tönen und Düften schwelgende Liebespoesie sei eigentlich doch bloß eine Spielerei, konnte er auch in den Irrtum verfallen, sein längst vergessenes, in lateinischer Sprache verfaßtes Heldengedicht Africa müßte ihm die Unsterblichkeit sichern.

Petrarca äußerte in einem Briefe seines Alters über seine Rime folgendes: „Ich pflegte mich in meiner Jugend nach Vaucluse zurückzuziehen, in der Hoffnung, unter diesen frischen Schatten den Brand der Liebe zu lindern; das Heilmittel selbst verwandelte sich mir in Gift. Das Feuer, das ich mitgenommen hatte, entzündete sich dort wieder, und da in dieser öden Einsamkeit niemand war, der es mir löschen half, ward es immer ungestümer. So erfüllte ich, um es zu bändigen, umherziehend die Thäler und den Himmel mit meinen Klageliedern, welche jedoch manchen lieblich schienen. So entstanden meine jugendlichen italienischen Gedichte, über welche ich jetzt Reue und Schamröte empfinde, welche aber doch bei allen, die an demselben Übel leiden, im höchsten Grade beliebt sind." Diese Äußerung dokumentiert meiner Ansicht nach nicht minder die Unsicherheit und Unklarheit Petrarcas hinsichtlich seiner poetischen Bestrebungen als seine bekannte Eitelkeit. Die Eitelkeit war es auch, welche ihn bestimmte, das Hauptgewicht auf seine lateinischen Arbeiten zu legen; denn das Latein war ja damals die Universalsprache der Gelehrten, und Latein schreibend durfte er sich demnach schmeicheln, weltberühmt zu werden, während seine Gedichte in einer Vulgärsprache seinen Ruhm auf Italien beschränkten. Außer seinem Epos Africa, das den dritten punischen Krieg zur Grundlage hat und die altrömische Herrlichkeit feiert, hat er in lateinischer Sprache noch geschrieben: De remediis utriusque fortunae, Rerum memorandarum libri IV, Vitae virorum illustrium, De vita solitaria, De otio religiosorum, De republica optime administranda, Eclogae, eine Menge Episteln u. s. f.[120])

Petrarcas ganzes Wesen zeigt, wie im Leben, so auch im Dichten etwas Hohles, Mark- und Charakterloses; es fehlt ihm die rechte Zeugungskraft, die selbständige Schöpfungslust; er bedarf stets eines Rück- und Anhalts, eines Musters, er empfängt und glaubt dann im Empfangen zu zeugen, wie alle die dem seinen verwandten mannweiblichen Talente: in der Jugend ahmt er die französische Minnepoesie nach, im Alter wendet er sich zur Allegorie Dantes, dessen Ruhm er übrigens mit scheelen Augen ansah, und dichtet in Terzinen seine sechs allegorischen Visionen, Triumphe (Trionfi) betitelt, von der Liebe, von der Keuschheit, vom Tod, vom Ruhm, von der Zeit, von der Gottheit, ein Werk, in welchem sich zwar, wie in allem, was Petrarca schrieb, einzelne poetische Züge und edle Gedanken finden, das aber als Ganzes bei gänzlichem Mangel an plastischer Gestaltung seinem Vorbilde nicht entfernt nahekommt und ungenießbar frostig ist. So beschaffen, kann Petrarcas Poesie vor dem Richterstuhle der Nachwelt um so weniger große Anerkennung finden, als sie es hauptsächlich war, die der übeln Eigenschaft der Italiener, den Schein für das Wesen, die Form für den

Geist, die Manier für Ursprünglichkeit zu nehmen, auch auf dem ästhetischen Gebiete großen Vorschub leistete; alle Achtung dagegen verdienen des Dichters beredsame Bemühungen um das Heil und den Frieden seines Vaterlandes, dessen Zerrissenheit und Unglück er innig mitfühlte, obgleich er sich zum Freund und Gast der Verursacher dieser Zerrissenheit, dieses Unglücks, der verworfensten Päpste und abscheulichsten Despoten erniedrigte und ihm auch hier, wie in der Dichtkunst, die erste Tugend des Mannes, der Charakter, abging. Höchst ehrenwert war seine unausgesetzte Mühewaltung für das Studium des klassischen Altertums und seiner großen Autoren.

Hier fiel seine Thätigkeit mit der gleichartigen seines Zeitgenossen und Freundes Boccaccio zusammen. Was Petrarca für die Wiedererweckung und Kenntnis der römischen Litteratur that, das that Boccaccio für die griechische, und wir können uns heutzutage kaum eine Vorstellung machen von der rastlosen Sorge und Anstrengung, welche dieses Unternehmen erforderte, von den Hemmungen und Hindernissen, welche bei der herrschenden Unwissenheit dem Aufstöbern, Sammeln, Kaufen, Abschreiben und Verbreiten der klassischen Manuskripte entgegenstanden. Einmal hatte Petrarca auf einer seiner Reisen zu Lüttich einen alten Kodex von Ciceros Schrift De officiis entdeckt; aber er ver-



Faksimile von der ersten Seite der Virgilhandschrift des Petrarca in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand.
Petrarca berichtet in diesen Zeilen, daß er Laura erstmals am 6. April 1327 morgens gesehen, und beklagt ihren am gleichen Tage und zur gleichen Stunde im Jahre 1348 stattgefundenen Tod.
Photographiert im Auftrage der Verlagshandlung von Calzolari und Ferrario in Mailand.

mochte in dieser damals so volkreichen, blühenden und reichen Stadt niemand aufzutreiben, der ihm hätte das Manuskript abschreiben können. Und als er sich deshalb entschloß, selber den Abschreiber zu machen, konnte er nur mit äußerster Not eine Flüssigkeit erlangen, welche einigermaßen der Tinte ähnlich sah. Ein andermal kam Boccaccio auf einer seiner gelehrten Entdeckungsreisen nach dem Kloster Montecasino, welches als ein Asyl der Wissenschaft berühmt war, und fragte nach den Handschriften von Werken des Altertums, die der Sage nach in der Klosterbibliothek aufbewahrt wurden. Da führte man ihn mittels einer Leiter auf einen fensterlosen Speicher, wo in einem verworrenen Haufen unter Staub und Geröll, dem Unwetter und den Ratten preisgegeben, jene köstlichen Rollen lagen, „die so viel zu lehren hatten“ und die man nur als Schreibmaterial gebrauchte, indem man über Homers Gesänge oder Platons Gespräche unsinnige Legenden oder scholastisch wahnwitzige Abhandlungen über die unbefleckte Empfängnis Marias und anderes derartiges hinschrieb.

Wenn bei ihren gemeinschaftlichen Aufgrabungen der klassischen Schriftschätze Petrarca durch seine sorgenfreie ökonomische Stellung, durch Gönnerschaften und einflußreiche Verbindungen aller Art mächtig unterstützt wurde, so war Boccaccio mehr auf seinen persönlichen Fleiß angewiesen: von jenem wird berichtet, daß er beständig einige Sekretäre mit Abschreiben alter Manuskripte beschäftigte; von diesem, daß er Terenz, Livius, Cicero, Tacitus, Boëthius und den Homer sogar mehrmals mit eigener Hand abschrieb. Für seine Einführung des Studiums der Hellenen kann man Boccaccio nicht genug dankbar sein. Er brachte es dahin, daß die florentinische Republik einen Lehrstuhl für die griechische Sprache errichtete, auf welchen Leontios Pilatus berufen wurde, einer der ersten jener Grammatiker, die aus Byzanz nach Italien kamen. Boccaccio war sein erster Schüler und unternahm mit seiner Hilfe eine lateinische Übersetzung des Homer, wodurch die heilsame Bekanntschaft mit dem „Vater der Dichtkunst“ mächtig gefördert wurde. Wie wohlthätig aber auch die wiedererwachten klassischen Studien auf die beginnende Bildung einwirkten, wie viel sie zur Aufhellung der mittelalterlichen Finsternis beitrugen, so darf doch auch der Nachteil nicht verschwiegen werden, den sie auf der andern Seite der italienischen Litteratur zufügten. Der nachahmende Charakter derselben, durch die Einführung der provençalischen Lyrik begründet, ward nämlich durch die bald gang und gäbe gewordene Nachbildung der Alten, besonders der Römer, dergestalt befestigt, daß in der höheren Poesie gar kein originaler Ton mehr aufkommen konnte, daß das Heil derselben hauptsächlich in die Form gesetzt und die litterarische Entwickelung überhaupt von der Gelehrsamkeit und Scholastik und von der einmal zu stereotyper Geltung gelangten Geschmacksrichtung einzelner Talente abhängig wurde. Die nachteiligen Folgen hiervon zeigt uns schon Boccaccio. Er, der poetisch viel reicher gestimmt war als Petrarca, ließ sich von dem klassischen Ansehen, welches die manierierte Lyrik seines Vorgängers schnell erlangt hatte, so sehr bestimmen, daß er sein Genie daran verschwendete, eine willkürliche Verbindung der Romantik der Troubadours mit antiken Elementen herzustellen, und nur in einem seiner Werke, freilich dem besten, im Dekameron, seinem echt italienischen Naturell freien Lauf ließ.

Giovanni Boccaccio wurde 1313 zu Paris von einer französischen Mutter einem florentinischen Kaufmann aus Certaldo geboren.[121]) Ein Kind der Liebe, rechtfertigte er vollkommen die gute Meinung, welche man von den geistigen Vorzügen solcher Kinder zu hegen pflegt. Frühzeitig kam er nach Florenz, wo er Unterricht



Giovanni Boccaccio.
Gemälde von Andrea da Castagno im Nationalmuseum zu Florenz.

erhielt und schon im Alter von sieben Jahren sein Talent und seine Neigung zur Posie an den Tag legte. Allein sein Vater wollte keinen Poeten in ihm sehen, sondern einen Kaufmann aus ihm machen und gab ihn demzufolge einem Geschäftsfreund in die Lehre, der ihn mit nach Paris nahm. Hier und später wieder in der Heimat, wohin er als unbrauchbar zurückgeschickt worden war, quälte er sich nun bis in sein zwanzigstes Jahr zwischen den Anforderungen eines aufgenötigten Berufes und dem Drange seines Geistes nach Bildung und Bethätigung seiner Kräfte herum, bis er endlich dem Vater die Erlaubnis abrang, sich den Wissenschaften widmen zu dürfen. Zu diesem Ende ging er nach Neapel, wo er eifrigst die klassischen Autoren, wie nicht minder Dante studierte, dessen großes Gedicht, wie er sagt, das erste Licht war, das seine Seele traf. Auch seine Bekanntschaft und Freundschaft mit Petrarca knüpfte sich in Neapel an, wohin der letztere auf der Reise zu seiner Krönung auf dem Kapitol gekommen. Die Studien, obzwar eifrigst betrieben, hinderten den heißblütigen jungen Mann nicht, sein genußfreudiges Naturell in bunt wechselnden Liebesabenteuern walten zu lassen. Noch schlief aber sein Genius, und erst die glühende und echte Leidenschaft, welche ihm Donna Maria, eine natürliche Tochter des Königs Robert aus dem Hause Anjou, einflößte, weckte seine Poesie. Donna Maria war verheiratet wie Petrarcas Laura, allein dieser Umstand gab dem Verhältnis des Dichters zu ihr nur einen poetischen Reiz mehr.

Zur Verherrlichung seiner Liebe und seiner Geliebten dichtete Boccaccio den Roman Fiammetta, in welchem der Heldin Fiammetta, d. i. Maria, die Erzählung des Verlaufes ihrer Liebe zu Panfilo, d. i. Boccaccio, in den Mund gelegt wird, eine Erzählung voll südlicher Glut und Naturwahrheit, die nur durch das leidige Hineinmischen antiker Mythologie und Heroologie gestört wird; ferner den Roman Filicopo, ein wunderliches Produkt, in welchem der romantische Apparat der französischen Ritterromane auf eine oft geradezu burlesk wirkende Weise mit heidnischer Götterlehre und christlicher Hierarchie (der Papst erscheint z. B. als Vikar der Juno) zusammengerührt ist; endlich das Epos Die Theseide (La Teseide), die Abenteuer der beiden thebanischen Königssöhne Arcita und Palemone und ihre Liebe zu der Amazone Emilia erzählend, ebenfalls zwischen antiken Reminiscenzen und der Romantik schwankend, aber wichtig durch die Form, die achtzeilige Stanze (ottave rime), als deren Erfinder oder wenigstens Vervollkommner Boccaccio hier erscheint und die seither das heroische Versmaß der Italiener geblieben ist. Fiammetta zugeeignet ist auch ein zweites Epos unseres Dichters, Filostrato, eine Episode aus dem trojanischen Kriege behandelnd, ebenfalls in Achtzeilern. Geben diese Werke, wie auch das Schäfergedicht Ameto und die erotische Allegorie Ninfale Fiesolano, Zeugnis von dem edlen Aufschwunge, den Boccaccio in der Knechtschaft Amors („in servigio d'Amore"), in welcher er von Kindesbeinen auf gestanden zu haben bekennt, genommen hat, so beweist seine Satire Corbaccio, o Laberinto d'amore, welche er schrieb, um sich von einer niedrigen Leidenschaft („amore carnale" nennt er sie) zu heilen, daß der Dichter mitunter tief genug von der idealen Höhe herabgeglitten sei. Es gab damals in Neapel Gelegenheit genug dazu. Auf König Robert folgte seine galante Enkelin Johanna, die Maria Stuart Italiens, und Boccaccio hatte nichts dagegen, an ihrem Hofe die Rolle des Trovatore zu spielen. In diesem glänzenden und üppigen Kreise soll er zu allgemeinem Ergötzen die Novellen vorgelesen haben, welche nachmals im Dekameron vereinigt wurden.

Der 1350 erfolgte Tod seines Vaters rief ihn nach Florenz zurück, und da sein Ruf als Gelehrter inzwischen groß geworden war, nahm die Republik der Sitte der Zeit gemäß seine Dienste für den Staat in Anspruch und übertrug ihm mehrere Gesandtschaften. Außerdem war er für Begründung wissenschaftlicher Institute und für die Förderung der klassischen Studien, wie schon oben erwähnt worden, außerordentlich thätig.

Ein seltsames Begebnis, das, wenn es in seine früheren Jahre gefallen wäre, das Dekameron sicherlich um eine köstliche Geschichte reicher gemacht hätte, führte um diese Zeit einen Wendepunkt in seinem Leben herbei. Die Bekanntmachung des genannten Novellenbuches, in welchem Witz und Satire hauptsächlich auf Kosten der Pfaffheit geübt wird, hatte das Wespennest der Klöster aufgerührt, und man beschloß, dem Dichter zu Leibe zu gehen, aber mit List. Eines Tages erschien ein Karthäusermönch, Namens Ciani, bei Boccaccio und verkündete diesem, daß ihm Pietro Petroni, ein Mönch seines Ordens, der unlängst im Geruche der Heiligkeit gestorben, auf seinem Todenbette unter dem Siegel des Beichtgeheimnisses anvertraut habe, es erwarte den Dichter ein tragisches und nahes Ende, so derselbe nicht von seiner ärgerlichen Schriftstellerei ablasse. Dieses Urteil habe der verklärte Verstorbene in den Visionen seines Todeskampfes auf dem Antlitz des Erlösers gelesen, auf dessen Stirne alles Vergangene, Gegenwärtige und Künftige geschrieben stehe. Er, der Bote, sei mit dem nämlichen Auftrage an alle lebenden Freigeister, worunter auch Petrarca, versehen. Diese Posse hatte merkwürdigerweise Erfolg. Der gealterte Schalk ließ sich kirren, ging in sich, trat sogar in den Priesterstand, studierte die Theologie und zog sich in sein väterliches Haus nach Certaldo zurück, wo er, unbelästigt von der in Florenz ausgebrochenen Pest und den Kriegstrübsalen, seine gelehrten Arbeiten wieder vornahm und seine lateinischen Bücher schrieb: De genealogia deorum, De montium, lacuum, fluviorum, stagnorum et marium nominibus, De casibus virorum et feminarum illustrium, De claris mulieribus, Eclogae. Boccaccios schwächstes Werk ist seine Liebesvision (L'Amorosa visione), eine monotone, augenscheinlich durch die Trionfi Petrarcas veranlaßte Allegorie in Terzinen. Seine Muße währte, von einigen Gesandtschaftsreisen und einem letzten Ausflug nach Neapel unterbrochen, bis 1373, in welchem Jahre ihn die florentinische Republik mit dem ehrenvollen Auftrage betraute, zu Florenz über die Göttliche Komödie öffentliche Vorträge zu halten. Zur Errichtung des dafür bestimmten Lehrstuhls hatte Boccaccios Lebensbeschreibung Dantes (Vita di Dante) angeregt, wie man ihm auch einen, freilich unvollendeten, Kommentar über das Werk Alighieris (Commentario alla commedia di Dante) verdankt. Der schmerzliche Eindruck, den die Botschaft vom Tode seines Freundes Petrarca auf ihn übte, war die Ursache einer zehrenden Krankheit, von welcher er nicht mehr genas. Im Vorgefühle baldigen Endes ging er wieder nach Certaldo und starb daselbst am 21. Dezember 1375.


Miniatur aus einem Boccaccio der Herzogin Louise von Savoyen.

Das Werk, durch welches er sich als dritter Begründer der italienischen Litteratur zu Dante und Petrarca stellte und durch welches er der Vater und Erzieher der italieni=

schen Prosa geworden, ist sein Novellenbuch Il Decamerone (zusammengesetzt aus dem griechischen δέκα, zehn, und ἡμέρα, Tag) so betitelt, weil es in zehn Tage und jeder Tag in zehn Novellen eingeteilt ist. In diesem Werke erscheint die Novelle bereits auf der Höhe ihrer Ausbildung, und da sie einesteils neben der Sonettlyrik weitaus die charakteristische Dichtungsgattung der Italiener, anderenteils für die moderne Litteratur im allgemeinen sehr wichtig geworden ist, so wollen wir die hier gebotene Gelegenheit benützen, um einen raschen Blick auf die Entwickelungsgeschichte derselben zu werfen.

Wir fanden das Wort Novelle (novas) als Kunstausdruck schon bei den Provençalen, wo ein erzählendes, auch wohl ein religiöses und didaktisches Gedicht damit bezeichnet wurde; in Nordfrankreich war dann die Novellenform mehr zur Erzählung in unserem Sinne benützt worden (Fabliaux ou Contes) und so auch in Italien, wohin sie mit den französischen Heldensagen und Epen zugleich kam. Die Italiener eigneten sich diese poetische Gattung, welche so ganz ihrem Hange, zu fabeln, zu phantasieren, zu erzählen und sich erzählen zu lassen, entsprach, welche für die pathetische Erzählung wie für den Schwank, für den lehrhaften Ernst wie für die Bagatelle, für den gutmütigen Spaß wie für die ätzende Satire eine gleich bereitwillige und, was von Bedeutung, ohne große Anstrengung zu handhabende Form abgab, mit großer Leichtigkeit und mit schönstem Erfolg an. Fragt man nach der ältesten Quelle der Novellistik, so wird man zuvörderst auf den alten Orient, auf das indische Fabelbuch Hitopadesa zurückweisen müssen, welches in die meisten morgenländischen Sprachen übergegangen und im 13. Jahrhundert durch eine lateinische Version auch den Europäern zugänglich geworden war. Nächst dem Hitopadesa ist die Geschichte von den sieben weisen Meistern, ursprünglich ebenfalls orientalisch und in der altfranzösischen Litteratur durch einen metrischen Roman vertreten (Li Romans des sept sages), auf die moderne Novellistik einflußreich gewesen.

Das Buch von den sieben weisen Meistern enthält verschiedene Erzählungen, die durch folgenden Rahmen zusammengehalten werden. Ein Kaiser übergiebt sieben weisen Männern seinen Sohn zur Erziehung. Nachdem diese vollendet ist, bringen die Weisen den Prinzen zu seinem Vater zurück, entdecken jedoch vermöge ihres magischen Wissens, daß das Leben ihres Zöglings in Gefahr sei, so er nicht eine bestimmte Zeit lang das strengste Stillschweigen beobachte. Der Prinz thut dies, erregt aber dadurch den Zorn seines Vaters. Eine der Gemahlinnen desselben macht sich anheischig, die Ursache dieses Schweigens zu ergründen, will aber bei der Zusammenkunft mit dem Prinzen diesen verführen. Aus Abscheu darüber vergißt der Prinz die Vorschrift seiner Lehrer, bricht sein Schweigen und überhäuft die Versucherin mit Vorwürfen. Um sich zu rächen, macht die Verschmähte den Kaiser glauben, sein Sohn habe ihr Gewalt anthun wollen. Der Kaiser will seinen Sohn hinrichten lassen und wird in diesem Entschlusse durch geschickt bezügliche Erzählungen seiner Gemahlin noch mehr bestärkt. Allein jeder der sieben Weisen erzählt eine wirksame Gegengeschichte. Darüber vergehen sieben Tage, der Prinz darf wieder reden und rettet sich durch die Aufdeckung des Verbrechens der Kaiserin.

Ferner sind einflußreich gewesen die aus arabischen Quellen geflossenen, didaktisch gefärbten Erzählungen der Disciplinia clericalis des Petrus Alfonsus, eines spanischen Juden, der 1106 zum Christentum übertrat; ferner die unter dem Titel Gesta Romanorum cum applicationibus moralisatis ac mysticis (deutsch von Gräße) bekannte chaotische Sammlung von Geschichten aus der Römerzeit, Märchen der Araber, christlichen Legenden, Sittenzügen aus der Zeit der Völkerwanderung und Anekdoten

aller Art aus dem mittelalterlichen Leben; endlich die Fabliaux-Dichtung der nordfranzösischen Trouvères, aus welcher die italienischen Novellisten im weitesten Umfange und mit größter Vorliebe schöpften. Dies beweist schon die älteste Novellensammlung der Italiener, Das Hundert alter Novellen (Cento novelle antiche), gegen das Ende des 13. Jahrhunderts von verschiedenen unbekannten Dichtern verfaßt mit Benützung von Anekdoten des Altertums, dann des Petrus Alfonsus, der römischen Gesten, arabischer Märchen, französischer Ritterromane, italienischer Chroniken, vor allem aber mit Zugrundelegung französischer Fabliaux.

Diese Quellen dienten dann gleichermaßen Boccaccio, der die italienische Novelle aus ihren rohen Anfängen zu kunstmäßiger Vollendung führte, zu einer oft und gern aufgesuchten Fundgrube für sein Dekameron, das übrigens auch von der ursprünglichen Erfindungsgabe seines Verfassers zeugt.[122]) Schon der Rahmen, welcher das bunte novellistische Mosaikgemälde umspannt, ist recht poetisch. Sieben junge, schöne und gescheite Mädchen und drei Jünglinge entweichen vor der schrecklichen Pest, welche 1348 Florenz verheerte, auf ein einsames Landgut, wo ihnen die Tage unter anmutigen Beschäftigungen und Genüssen der Liebe und Freundschaft verstreichen, während sich an den Abenden die ganze Gesellschaft versammelt und jedes Mitglied derselben eine Novelle erzählen muß. Diesen Erzählungen geht einleitend die Beschreibung der Pest voraus, welche durch ihre furchtbare Anschaulichkeit einen höchst wirksamen Kontrast zu der hellfarbigen Schilderei der nachfolgenden novellistischen Gemälde hervorbringt. Die Mannigfaltigkeit dieser Gemälde ist außerordentlich groß. Die Darstellung edler, zarter und rührender Züge und Gefühle wechselt mit den mutwilligsten Ärgernissen der Sittenverderbnis jener Zeit, eine Fülle feinster Maximen und Lebensregeln mit der nachdrücklichsten Satire. Der Geißelschlag derselben trifft besonders die Geistlichkeit, deren Geilheit und Heuchelei mit den greüsten, aber immer komisch aufgesetzten Farben gemalt wird. „Boccaccio," sagt ein Italiener, „versammelt in einem Buche die Tugenden und Laster des Menschengeschlechtes; er zeigt uns Betrüger und Betrogene, Geizhälse und Wüstlinge, Juden, Heiden und Christen, Damen und Ritter, Pilger und Heilige, Helden und Räuber, Heuchler und Narren, Könige, Päpste und vor allem Mönche, weiße, schwarze, graue und blaue Mönche, Mönche ohne Ende; kein italienischer und nur wenige ausländische Autoren haben das Herz des Menschen so genau gekannt und seine Eigenschaften kräftiger geschildert, keiner besaß in so hohem Grade jene komische Gewalt, welche die Menschen zu zwingen vermag, über ihre eigene Schwäche zu lachen, und sie auf ihre eigenen Unkosten weiser und besser macht."

Boccaccios Art und Weise, insbesondere sein stark satirischer Beigeschmack, seine lachende Feindseligkeit gegen die Pfaffen, blieben tonangebend in der italienischen Novellistik, deren bedeutendste Pfleger ich hier, als am passendsten Orte, noch kurz erwähnen will. Erreicht hat den Meister keiner seiner Nachfolger, unter denen uns zuerst Franco Sacchetti (geb. 1335) begegnet, von dessen 300 anekdotenhaften Novellen 258 sich erhalten haben. Ein anderer Novellist des 14. Jahrhunderts ist Ser Giovanni, der sein Novellenbuch nach sich selbst Il Pecorone (der Tölpel) betitelte und, allerdings nicht ohne Phantasie und Komik, in Ehebruchsgeschichten und allerlei Schlüpfrigkeiten schwelgt. Im folgenden Jahrhundert wurde Tommaso Guadato Masuccio aus Salerno als Novellendichter sehr populär. Der Grundzug der 50 Erzählungen seines Novellino (1476) ist ebenfalls die Satire gegen die Geistlichkeit.

Von seiner Manier verschafft gleich die erste, freilich einem französischen Fabliau nachgeahmte Novelle eine Vorstellung. Ein Mönch verliebt sich in eine vornehme Dame, wird in deren Haus gelockt und von ihrem Gemahl, Don Roderico, erdrosselt. Dieser läßt den Leichnam heimlich in das Kloster zurücktragen und auf den Abtritt setzen, als den einzigen Ort, wohin man unbemerkt gelangen konnte. Dorthin nun kommt auch ein anderer Frater, des ersteren Todfeind, von einem Bedürfnis getrieben, und nachdem er lange gewartet hat und seine Ungeduld zur Wut geworden ist, holt er einen schweren Stein und wirft ihn auf den Toten. Dieser fällt herab; der andere glaubt, er habe ihn getötet, und um allen Verdacht von sich zu entfernen, trägt er ihn wieder vor das Haus des Roderico. Dieser findet ihn vor Tagesanbruch auf seiner Treppe, bindet ihn auf einen Hengst fest, giebt ihm eine Lanze in die Hand und stellt ihn so gegen das Kloster. Der andere Frater will am Morgen auf seiner Stute über Land reiten. Als er das Thor aufmacht, sieht er den toten Mönch in der drohenden Stellung vor sich und erschrickt fast bis zum Tode. Unterdessen aber droht ihm durch den Hengst, der die Stute wittert, eine neue Gefahr; er klammert sich voll Entsetzen fest an sein Pferd, giebt ihm die Sporen und jagt durch die ganze Stadt, der Hengst mit dem toten Frater mit eingelegter Lanze immer hinter ihm drein, und beide setzen die gesamte Bewohnerschaft in Aufruhr. Am Thore werden sie endlich eingefangen. Der Frater bekennt in der Untersuchung, er habe den andern umgebracht und soll gerade hingerichtet werden, als Don Roderico dem König den wahren Hergang der Geschichte erzählt.

Von großer Begabung war Matteo Bandello (1480—1562), aus dessen zahlreichen, höchst unzüchtigen, ja oft widrig schmutzigen und zotigen Novellen man ersehen kann, in welchem Ideenkreis sich die damalige italienische Geistlichkeit mit Vorliebe bewegte; denn Bandello war ein Erzbischof.[123]) Eine gleich zügellose Obscönität brachte ein anderer Geistlicher, Agnolo Firenzuola (1548), in seinen 10 Novellen zu Markte.

Eine von Firenzuolas Novellen zeigt uns, was man damals in Italien unter einer „ehrbaren" Frau verstand. Eine verheiratete Frau nämlich verliebt sich in einen Abbate, während ihrer Zofe von einem jungen Mann Namens Carlo nachgestellt wird. Die Donna, welche ihre Laune befriedigen und doch zugleich den Anstand, die äußerliche Ehrbarkeit bewahrt wissen will, giebt ihrer Zofe auf, sich in den Abbate verliebt zu stellen, denselben ins Haus zu locken und dann im Dunkeln die Gebieterin an ihre Stelle zu lassen. Die Zofe aber läßt irrtümlich statt des Abbate ihren eigenen Liebhaber Carlo herein; dieser wähnt bei seiner Geliebten zu sein und wird zu der Donna gebracht, welche ihrerseits mit dem Abbate zusammenzusein glaubt. Diese Frau nun wird eine „ehrbare" genannt und schließlich von dem Verfasser den Schönen formlich als Muster aufgestellt, wie man seiner Lust genugthun könne „senza pericolo dell'onor suo."

Ein älterer Novellist, Sabadino degli Arienti (1483), suchte den Mangel an Erfindungsgabe und Grazie durch schwerfällige Gelehrsamkeit zu ersetzen. Auch Luigi Pulci und Niccolò Machiavelli, auf welche wir im folgenden Abschnitt zu sprechen kommen werden, haben (jeder eine) Novellen geschrieben, sowie Luigi da Porto, aus dessen Erzählung Shakspeare den Stoff zu seiner Tragödie Romeo und Julia schöpfte. Unbedeutend sind Girolamo Parabosco, Molza und Marco Cademosto, ebenso Giovambattista Giraldi Cinzio († 1573), der sich in allerhand Schauerlichkeiten und Scheußlichkeiten umtreibt, und Giovanni Francesco Straparola (1550), der zwar durch seine Novellensammlung Piacevoli notti ein Magazin von überall hergeholten Novellenstoffen angelegt, in der Behandlung derselben jedoch kein besonderes Talent entwickelt hat. Das trefflichste Novellenbuch des 16. Jahr-

hunderts lieferte unstreitig Antonio Francesco Grazzini, genannt Il Lasca, aus Florenz († 1583), dessen Erzählungen, auch durch die Eleganz der Form ungewöhnlich, ein burleskes Getümmel lustiger Schelmereien und toller Schwänke darstellen.[124])

Das Schwankhafte, keck Spaßhafte, derb Sinnliche, das alle Dinge frischweg bei ihren Namen nennt, herrscht auch in der Märchendichtung der Italiener vor. Ein treffliches Werk dieser erzählenden Gattung, deren bunte Phantastik und Abenteuerlichkeit dem Geist eines lebhaften, neugierigen, witzreichen und scherzhaften Volkes so ganz entspricht, besitzt die italienische Litteratur in dem Märchenbuch Il Pentamerone, das von Giambattista Basile, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts lebte, im neapolitanischen Dialekt verfaßt wurde.[125])

Zweite Periode der italienischen Litteratur.

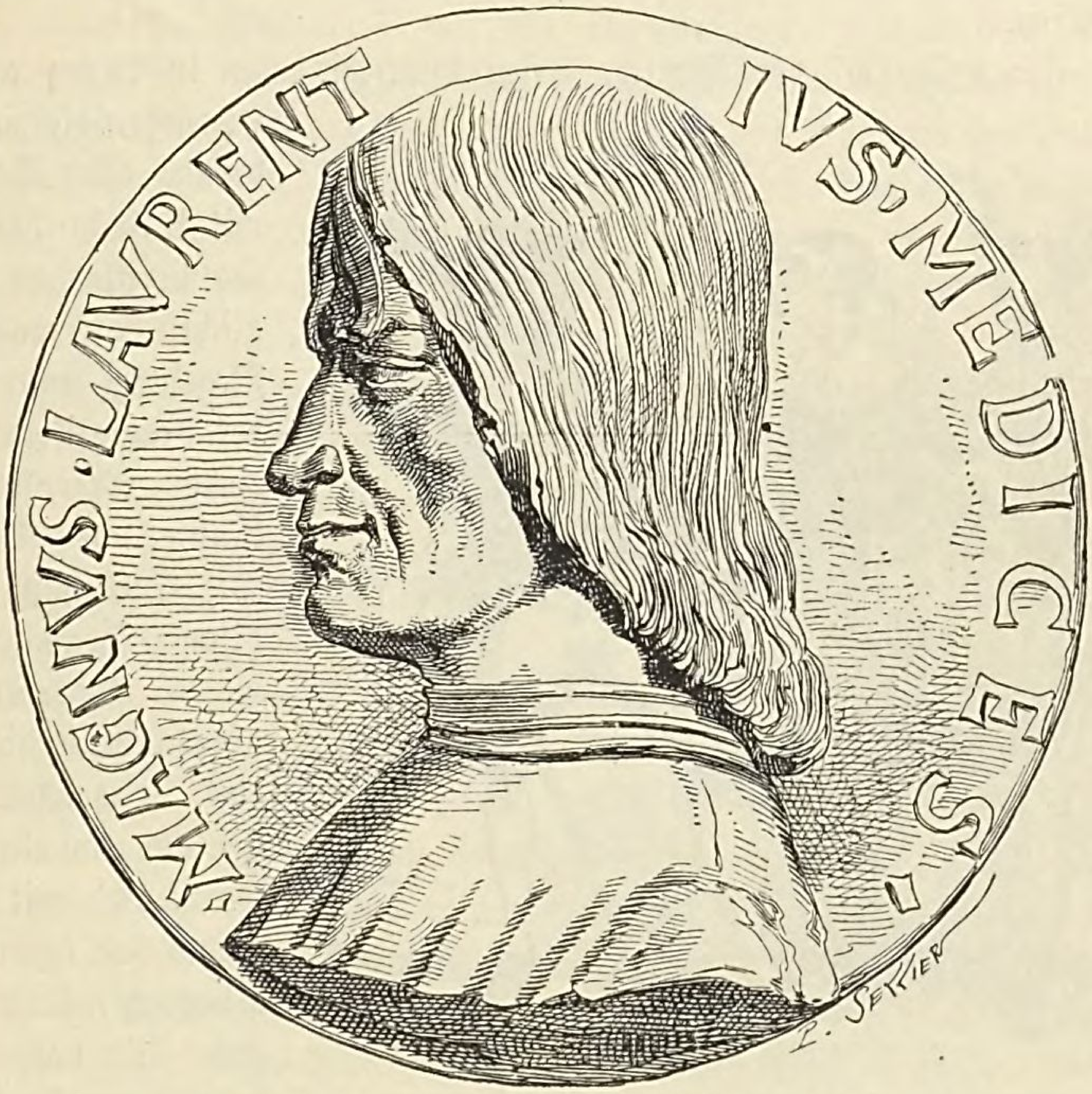
Dante, Petrarca und Boccaccio hatten die Litteratur Italiens geschaffen, aber nur die beiden letzteren behielten Einfluß auf die weitere Gestaltung derselben. Der strenge Republikanismus, welcher aus Dantes großem Gedicht und ganzem Wesen spricht, mußte im 15. und 16. Jahrhundert, wo die Freiheit der italienischen Gemeinwesen der Tyrannei kecker Parteigänger oder schlauer Geldmänner wie der Medici verfiel, in Vergessenheit geraten, während Petrarcas Lyrik und Boccaccios Epik in der entnervten Nation immer mehr Grund und Boden gewannen. Petrarcas Canzoniere weckte eine zahllose Menge von Sonettendichtern, unter denen nur Giusto de' Conti († 1449), Serafino von Aquila (geb. 1446), der seine schöne Begabung zu volksmäßiger Liederdichtung dem Sonettzwang opferte, Antonio Tibaldeo († 1537) und Bernardo Accolti (1465—1534) namhaft zu machen sind, und Boccaccios Novellistik reizte, wie wir vorhin gesehen, nicht minder zur Nacheiferung, während seine erzählenden Gedichte den Grund legten zu der nachmals so prachtvoll entfalteten romantischen Heldendichtung seines Landes und der satirische Hang seiner Landsleute in dem von ihm gegebenen Beispiel stets reiche und gern genossene Nahrung fand. Die italienische Spottlust hatte sich allerdings schon vor ihm poetisch geäußert, erhielt jedoch erst am Ende des 14. Jahrhunderts, wo sich aus der Lokal- und Personalsatire die allgemeinere und zwar wesentlich burleske Satire entwickelte, durch Boccaccios Nachahmer, den Novellisten Sacchetti, und durch den satirischen Sonettisten Antonio Pucci († 1373) eine selbständige Form. Diese wurde besonders von den herumziehenden Bänkelsängern, denen schon damals, wie noch jetzt, die Italiener mit wahrer Leidenschaft horchten, benützt, und man kann sich leicht denken, daß derartige populäre Rhapsoden um so begieriger angehört wurden, in je ärgerlicheren Witzen und Neckereien sie ihr improvisatorisches Talent ergossen. Den weitreichendsten und nachhaltigsten Ruhm unter diesen burlesken Satirikern erlangte der florentinische Barbier Burchiello († 1448), dessen Namen von seiner Art zu dichten herstammt, weil in der florentinischen Volkssprache Verse „alla burchia“ machen ungefähr so viel bedeutet als Verse aus dem Ärmel schütteln.

Entgegen dieser volksmäßigen Dichtung, die übrigens in keiner Weise etwas Großes hervorzubringen vermochte, stand die gelehrte Thätigkeit, welche sich, gleichfalls auf den einflußreichen Vortritt Petrarcas und Boccaccios gestützt, mit dem Studium und der Nachahmung des klassischen Altertums beschäftigte. Zwar war nach dem Tode

der beiden großen Freunde, wie im nationallitterarischen Leben, so auch in der Beschäftigung mit den antiken Studien ein langer, wohl hauptsächlich durch die hierarchischen Zerwürfnisse und die Kriegsdrangsale der Zeit verursachter Stillstand eingetreten; zwar war die griechische Schule, die, wie wir gesehen, Boccaccio und Leontios Pilatus zu Florenz eröffnet hatten, bald wieder verödet, allein im 15. Jahrhundert erwachte der Eifer für das Altertum in Italien aufs neue. Der Grieche Emanuel Chrysoloras (1350—1415), welcher nach Italien gekommen war, um den Papst zur Veranstaltung eines Kreuzzuges zu Gunsten des von den Türken bedrohten Konstantinopels zu bewegen, wurde vermocht, im Lande zu bleiben, wo er dann durch seinen Unterricht in der griechischen Sprache, die er zu Florenz und an verschiedenen italienischen Universitäten lehrte, den humanistischen Studien zu einem neuen Aufschwung verhalf und die gelehrten Bestrebungen von Leonardo Bruni († 1444), Guarino von Verona († 1460), Aurispa († 1460), Ambrogio Traversaro († 1439), Poggio Bracciolini († 1459), Francesco Filelfo († 1481), Antonio Beccatelli († 1471) und anderen anregte. Diese Gelehrten und ihre Nachfolger fanden einen Mittelpunkt und freigebige Unterstützung am Hofe der Medici zu Florenz. Die Medici waren aus Kaufleuten durch den klugen und gebildeten Cosmo de' Medici zu mit fürstlicher Machtvollkommenheit bekleideten Lenkern der florentinischen Republik geworden und suchten ihre Usurpation durch ein ausgedehntes und eifriges Mäcenat vergessen zu machen, dem die italienische Litteratur, welche eines äußeren Rückhalts stets bedürftig war, ohne Frage sehr viel verdankt. Cosmo erweiterte die erste öffentliche Bibliothek Italiens, welche durch das Bücherlegat des Florentiner Niccolo Niccoli entstanden war, mittels allenthalben aufgekaufter Manuskripte, deren Erhaltung und Verbreitung jetzt vermöge der während seines Lebens erfundenen Buchdruckerkunst nicht mehr von tausend Zufälligkeiten abhängig war, und stiftete, um den Gelehrten einen Vereinigungspunkt zu gewähren, die platonische Akademie zu Florenz, deren erster Präsident Marsilio Ficino (1433—1499) wurde, welcher den Platon übersetzte und durch Einführung dieses Philosophen in die gelehrte Welt der starren Scholastik ein heilsames Gegengewicht gab. Ähnliche Akademien entstanden dann auch zu Neapel, zu Rom (unter Pius II., dem gelehrten Äneas Silvius Piccolomini) und anderwärts.

Cosmos Enkel Lorenzo (1448—1492) setzte das Werk seines Ahns fort. Erzogen und unterrichtet von Christoforo, Landino, Filelfo, Ficino und Lorenzo della Valle (1407—1457, berühmter Bekämpfer der weltlichen Macht der Päpste), befreundet mit Pico della Mirandola, Poliziano, Pontano, Sannazzaro und andern Notabilitäten seiner Zeit, genährt mit der Philosophie Platons, machte Lorenzo de' Medici sein Haus zur Heimat der Künste und Wissenschaften und wetteiferte mit den Dichtern, die er um sich versammelte, in poetischer Thätigkeit.[126]) Sein Lehrgedicht Der Streit (l'altercazione) über das glückseligste Leben vermag zwar, den bis jetzt bekannt gewordenen Proben nach zu schließen, nur geringe dichterische Ausbeute zu gewähren, desto mehr aber vermögen dies seine Canzonen und Sonette (das Sonett „O chiara stella, che co' raggi tuoi" ist gewiß eins der schönsten der italienischen Litteratur), wie auch seine volksmäßigen Tanzlieder (Canzoni a ballo). Außerdem hat er noch ein Lehrgedicht über die Falkenjagd (La caccia col falcone), ein allegorisches Gedicht Ambra, welches seinen ländlichen Lieblingsaufenthalt dieses Namens durch schöne Naturschilderein verherrlicht, moralisierende Terzinendichtungen verschiedenen Inhalts (Capitoli), im Ton der hebräischen

Psalmen gehaltene geistliche Betrachtungen (Orazioni) und endlich das Spottgedicht Die Trinker oder das Gastmahl (I beoni oder il simposio) gedichtet und durch dieses Werk, das seiner Form nach eine Travestie der göttlichen Komödie ist, die höhere poetische Satire in Italien begründet. Das dichterische Hauptverdienst Lorenzos de' Medici und der um ihn gescharten Litteraten bestand in einem durch das Studium der Hellenen geläuterten Geschmacke, welcher vor allem statt toter Gelehrsamkeit den Rückweg zur Natur forderte und förderte. Wir bemerken diesen Zug zu Naturschilderei besonders auch in den Gedichten der drei Brüder Pulci, Bernardo, Luca und Luigi,



Lorenzo de' Medici. Medaille des XV. Jahrhunderts.

von welchen der letztere, auf den wir weiter unten zurückkommen werden, das hervorragendste Talent besaß. Bernardo Pulci übersetzte Vergils Eklogen und dichtete Idyllen und Elegien, Luca Pulci, ebenfalls später noch zu erwähnen, schrieb in Ottaven eine in epischer Manier gehaltene Beschreibung des prächtigen Turniers, welches Lorenzo de' Medici 1468 veranstaltete, und außerdem (sehr mittelmäßige) Heroiden und ein Schäfergedicht (Driadeo d'Amore). Das eben erwähnte Turnier (oder ein späteres ähnliches?) gab auch Lorenzos Freund Angelo Poliziano (1454—1494), dem berühmten Gelehrten, der mit den griechischen Grammatikern in ihrer eigenen Sprache zu disputieren vermochte und eine Menge lateinischer Gedichte verfaßte, Veranlassung, mit Luca Pulci in der Beschreibung desselben zu wetteifern. Sein Gedicht, welches Fragment geblieben, erhebt sich durch Harmonie der Sprache und durch vertraute Auffassung und Darstellung der Natur über das seines Vorgängers, leidet aber durch gesucht allegorische Einmischung der alten Mythologie.

Die Mutter Lorenzos und Giulianos de' Medici wird z. B. gefeiert als die „etruskische Leda", was um so unpassender erscheint, wenn man bedenkt, daß diese Frau äußerst fromm war. Auch das Lob außerordentlicher Zartheit, welches einige Kritiker dem Poliziano spenden, möchte einigermaßen zu beschränken sein. Er geht zuweilen recht derb mit der Sprache heraus, so, wenn er bei der Beschreibung der Geburt der Venus der Fatalität erwähnt, welche der alte Uranus durch seinen Sohn erlitt.

Die Lyrik des Girolamo Benevieni, der gleichfalls zu diesem Dichterkreise gehörte, macht sich durch das vornehmlich in seiner berühmten Canzone L'amor divino dargelegte Bestreben bemerkbar, die platonische Philosophie in die Idee der christlichen Liebe aufzulösen.

Der glanzvolle Hof der Medici, dessen Blütezeit man in Bezug auf poetische Lebensfreudigkeit und Förderung alles Schönen nicht mit Unrecht dem Zeitalter des Perikles zu Athen verglichen hat, machte auch die Regelung und Veredelung der dramatischen Kunst zu einem Gegenstande seiner künstlerischen Bestrebungen. Die Entstehung des italienischen Dramas geht, wie die der modernen Dramatik überhaupt, in die Zeiten zurück, in welchen das Christentum zum Katholizismus wurde und mit dem ganzen Pomp des ägyptischen und hebräischen Kultus sich umgab. Wir haben schon wiederholt des Umstandes Erwähnung gethan, daß sich die Anfänge des Dramas aus dem kirchlichen Ceremoniell herausbildeten, und brauchen hier nicht noch ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß die Kirche bald zu der Einsicht kam, sie könnte ihre Herrschaft über ein so sinnliches, allem Schauspielhaften leidenschaftlich zugethanes Volk wie das italienische am besten befestigen, wenn sie dieser Sinnlichkeit und Schaubegierde in ausgedehntem Maße Rechnung trüge. Die Kirche nahm daher die Theaterdirektion zu Handen und begann, wie anderwärts, so auch in Italien (hier zu Anfang des 13. Jahrhunderts) Komödie zu spielen, indem sie dem Volke Mysterien und Moralitäten (Figure, Vangelii, Esempii, Istorie oder Commedie spirituali), vorführte.[127]) Sie zog zu diesem Behufe die Volksfeste in ihr Bereich und wußte selbst dem Karneval, dieser echt nationalen Reminiscenz der römischen Saturnalien, eine christliche oder wenigstens eine kirchliche Wendung zu geben. Der Karneval hielt indessen an seiner heidnischen Natur fest und begünstigte durch seine tolle Maskenwirtschaft die Fortsetzung der



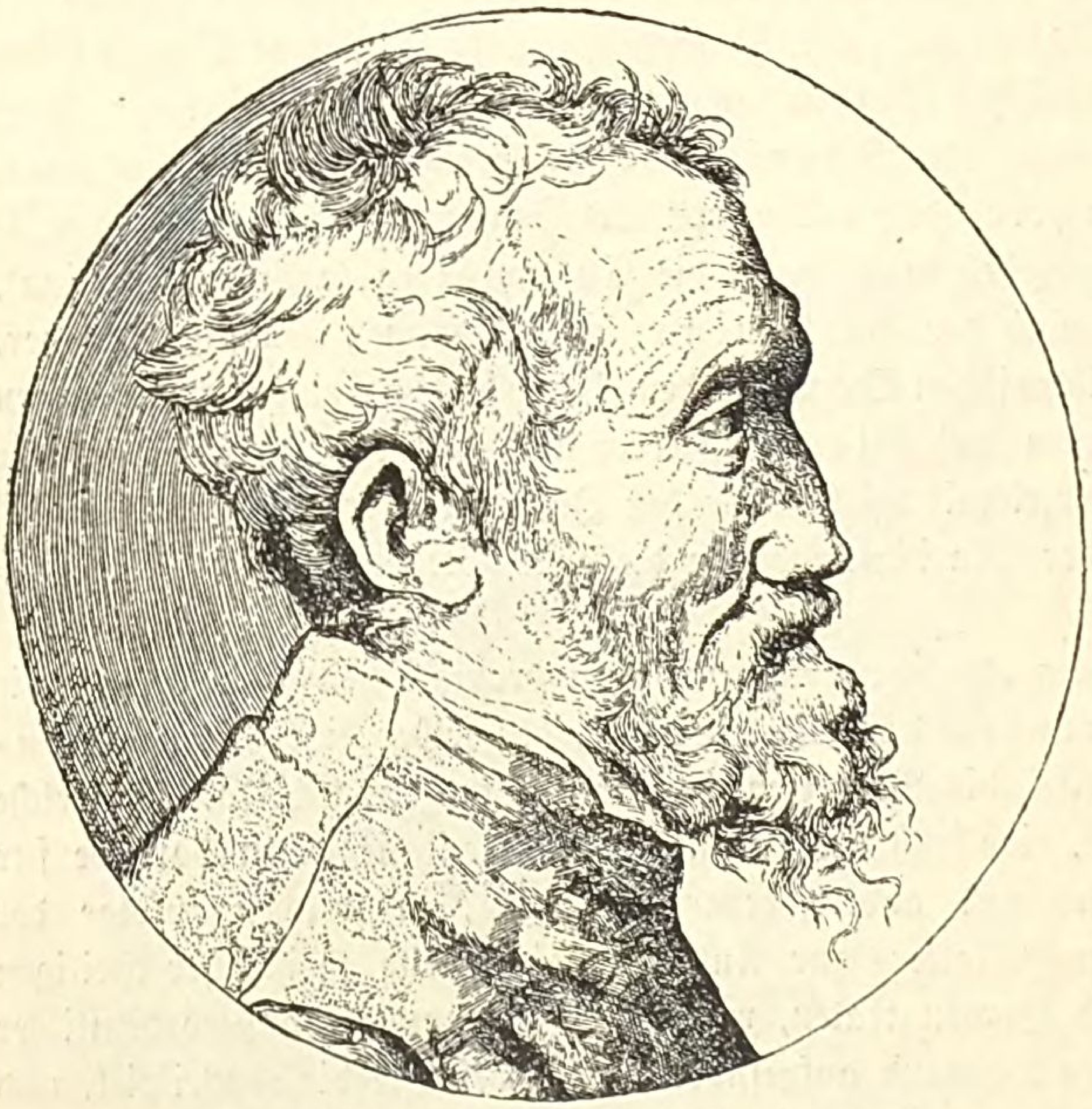
Vier Hauptcharaktere der italienischen Volkskomödie. (Dottore, Pantalone, Arlecchino und Scarmuzza.) Nach einem alten italienischen Stiche.

altrömischen, grotesk komischen und keineswegs sehr schamhaften mimischen Tänze und Vorstellungen, aus denen dann im Gegensatz zu der höheren Komödie (Commedia erudita) der Italiener ihre sogenannte Commedia dell' arte oder die Volkskomödie (Komödie aus dem Stegreif) hervorging. Diese Komödie, außer der Oper die einzige volksmäßige und nationale dramatische Gattung Italiens, hatte und behielt stehende Masken und Charaktere: den Dottore (auch Gratiano genannt) aus Bologna, einen steifen Pedanten und gelehrten Schwätzer; den Pantalone aus Venedig, einen einfältigen, gutmütigen Kaufmann und Vater, der von aller Welt hintergangen und seiner verliebten Anwandlungen wegen geschraubt wird; den Arlecchino aus Bergamo (in Neapel Policinella, Pulcinella), den hanswurstigen, spitzbübischen Bedienten des Pantalone, stets bereit, liederlichen Söhnen und verliebten Töchtern unter die Arme zu greifen und den Scarmuzza oder Spaviento, den bramarbasierenden Capitano, durchzuprügeln; den Tartaglia, dessen Stottern und Stammeln das Motiv zu zahllosen burlesken Auftritten hergeben muß; dann die Colombina (auch Smeraldina), Arlecchinos Geliebte; ferner noch den Gelsomino, einen süßlichen römischen Stutzer, den Beltrame, einen mailändischen Querkopf, den Brighella, einen verschlagenen Gelegenheitsmacher aus Ferrara, und Giangurgulo und Coriello, zwei kalabresische Lümmel. Dieses Personenverzeichnis giebt über den Inhalt der volksmäßigen Komik, die auch auf den Gerüsten der Marionettenbuden die erste Stelle einnimmt, hinlänglichen Aufschluß.

Die Anregung zu einem edleren, kunstgemäßeren dramatischen Stile ging, wie schon gesagt, vom Hofe Lorenzos de' Medici aus, der selber eine Rappresentazione, welchen Gesamttitel die Mysterien in Italien trugen, schrieb, in welche Gesangstücke eingelegt waren, eine frühzeitige Kundgebung der italienischen Vorliebe für opernhafte Dramatik. Dieses und andere derartige Stücke, in welchen zufolge der Hinneigung des mediceischen Zeitalters zur Antike an die Stelle christlicher Heiligen allmählich antike Götter und Heroen traten, wurden in Florenz mit außerordentlicher Pracht und einem ungeheuren Aufwand aufgeführt. Rom befolgte dieses Beispiel, und hier war es, wo Pomponio Leto (Pomponius Lätus, † 1498) das römische Theater erneuerte, was auf die Fortentwickelung der dramatischen Kunst in Italien die schlimmste Rückwirkung äußerte; denn von da an wurde die Nachkünstelung der Alten einseitige Regel der höheren Dramatik, welche in gelehrtem Dünkel das Volksdrama dem Zufall und der plebejischen Rohheit überließ. An dem Hofe der Gonzaga zu Mantua wurde das erste italienische Trauerspiel nach gelehrt antikem Zuschnitt 1472 aufgeführt. Es war dies der Orfeo, welchen Angelo Poliziano binnen wenigen Tagen gedichtet hatte und an dem weit weniger das Dramatische als einzelne lyrische Stellen zu rühmen sind, besonders die Stanzen, womit Orpheus in der Unterwelt den Pluto um Zurückgabe seiner Gattin anfleht, dann der Schlußchor der Mänaden: „Ciascun segua, o Bacco" etc., welches nicht nur die erste, sondern auch die beste italienische Dithyrambe ist.

Nach dem Vorgange Mantuas wurden nun auch in Mailand, Venedig und Ferrara Bühnen eingerichtet. Besonders that sich die letztere Stadt, wo die prachtliebenden Este, die mit den Medici im Kunstpatronat zu wetteifern begannen, Hof hielten, durch Eifer für das Bühnenspiel hervor; ebenso Rom unter dem lustigen Papst Leo X., dem Mediceer, der das aus der ganzen Christenheit durch Ablaßkram zusammengestohlene Geld im Kreise ausgelassener Reimer und Possenreißer verpraßte, aber zu-

gleich auch, nebst den übrigen Gliedern seiner Familie, wie nebst Julius II. und dem Könige Franz I. von Frankreich, der bereitwillige Förderer jener glorreichen Periode der italienischen Kunst war, welche die Werke von Michel Angelo Buonarotti, Lionardo da Vinci, Tiziano, Rafael Sanzio, Correggio, Bramante und so vielen anderen Meister entstehen sah. Michel Angelo darf auch unter den Dichtern seines Vaterlandes mit seinen Sonetten einen Ehrenplatz ansprechen. Sehr schön nannte ihn Pindemonte den „Mann mit vier Seelen" (l'uom di quattr' alme), und zwar deshalb, weil er das jüngste Gericht gemalt, den Moses gemeißelt, die Kuppel der Peterskirche gewölbt und Gedichte von wahrhaft danteschem Geiste geschrieben.[128]) Dieses Zeitalter brachte auch die eigentliche Blüte der italienischen Litteratur, die romantische Epik, zur Entfaltung, zu deren Schilderung wir uns jetzt wenden, um später auf den weiteren Verlauf der Geschichte des Dramas zurückzukommen.



Michel Angelo. Nach einem Stiche.

Das Epos der Italiener teilt mit den übrigen Zweigen ihrer Litteratur den Mangel einer nationalen Grundlage. Sie hatten die Lyrik von den Provençalen überkommen, das Drama (wenigstens das höhere) bildeten sie den Alten nach, ihr Heldengedicht, die Ritterepopöe, holten sie aus den Vorratskammern der französischen Romantik, und die Pflege desselben fiel überdies in eine dem wahrhaft epischen Geiste durchaus ungünstige Zeit, in eine Zeit nämlich, die, wie Ruth sagt und nachweist (II., 155—168), „so voll negativer Elemente, so voll kritischer Schärfe und Verständigkeit war; in eine Zeit, welcher eine in großartigem Maßstab wirkende Nation als Grundlage und erste Bedingung zum Epos fehlte, die mit sich selbst nicht einig war und an fremdem Stoff und fremden Formen ihre Kränklichkeit offenbarte; in welcher die Religion in einem sehr komplizierten, längst veralteten, aber noch tyrannisch herrschenden kirchlichen System eine schwache Wirkung höchstens auf die bildenden Künste, fast keine auf die Dichter hatte; in eine Zeit, wo die Philosophie, schon durch zwei Stadien ihres Lebenslaufes herangereift, die Menschheit fast wie die Politik beschäftigte und schon die kirchliche Überlieferung kritisch bekämpfte, wo verständige, nüchterne Geschichtschreibung die wenigen Volkssagen ihres dichterischen Zaubers beraubte, wo überhaupt die Verstandesthätigkeit von allen übrigen so systematisch abgeschlossen und in dem Kampf mit den andern zu olcher Reife gelangt war." Das Gesagte zeigt, daß die italienische Epik ein reines

Kunstprodukt sein mußte, da sie weder national noch naiv sein konnte. Die Italiener beraubten die in ihr Land verpflanzte Romantik ihrer schönsten Eigenschaft, ihrer Kindlichkeit, und versetzten sie statt dessen mit einem Erzeugnis der gereifteren Zeit, mit der Ironie, die ihren Epen allerdings eine eigentümliche Färbung giebt. Diese Ironie sieht die ganze romantische Zauberwelt mit dem Auge des Verstandes an, dessen skeptisches Hohnlächeln überall aus den Wundern und Mysterien der italienischen Romantik hervorkichert. Das Christentum, also die Seele der romantischen Dichtung, wird damit keineswegs verschont, und die ideale Auffassung desselben, wie sie uns besonders in dem Artussagenkreis begegnet, wird in den italienischen Epen, das befreite Jerusalem ausgenommen, durchweg so sehr veräußerlicht und weltlichen Zwecken angepaßt, daß die Religion oft gerade zu den frivolsten Situationen das Motiv abgeben muß.

Um nur ein Beispiel anzuführen: In Pulcis Morgante verliebt sich die heidnische Prinzessin Meridiana in den tapfern Olivier, lockt ihn in ihre Kammer und fordert sogleich einen thatsächlichen Beweis seiner Gegenliebe. Diesen verweigert der Ritter, weil die Schöne eine Heidin sei. Die lüsterne Dame verlangt nun in aller Geschwindigkeit getauft zu werden, läßt aber den Ritter nicht einmal seine kurze Auseinandersetzung der Grunddogmen des Christentums zu Ende bringen, sondern erklärt sich über Hals und Kopf zur Taufe bereit, um unmittelbar darauf ihre Leidenschaft befriedigt zu sehen.

Ebenso hält sich die Liebe, statt, wie die echte Romantik verlangt, sich in die Sphäre asketischer Schwärmerei zu erheben, hier vorwiegend in der Region der Sinnlichkeit, und bei dem Mangel wahrhaft religiösen Gefühls — denn daß die äußerliche Propaganda des Christentums allzeit das Ziel dieser Epopöen ist, beweist keineswegs das Vorhandensein jenes Gefühls — wie idealer Liebe verrät sich auch das Rittertum der epischen Helden Italiens im ganzen als äußerlich und kernlos und werden seine Träger in zweck- und endlosen Abenteuern umhergehetzt, deren Einheit nur durch das Bindemittel des kirchlichen Glaubens, der ja schon bei den Anfängen romantischer Epik seine Hand im Spiele hatte, notdürftig hergestellt wird. In Betreff der Form der italienischen Epik ist zu sagen, daß dieselbe der Plastik entbehrt, welche noch in Dantes Inferno und in manchen epischen Anläufen Boccaccios bemerklich war, daß sie wesentlich malerisch ist und der in ihr liegende lyrische Hang und Drang sich im Verlaufe der Zeit bis zum Musikalischen steigert, wie Tassos Gedicht zeigt.

Den Stoff der italienischen Heldendichtung anlangend, so ist derselbe vorwiegend aus Frankreich eingeführt. Die französische Romantik hatte den fränkisch-karolingischen Sagenkreis im ganzen und im einzelnen so durchgearbeitet, daß dieser Sagenkreis mit seinem Mittelpunkt, Karl dem Großen, den italienischen Epikern einen abgerundeten, leicht faßlichen und höchst populären Gegenstand darbot. Er wurde auch schon frühe in Italien einer Bearbeitung unterzogen in einem aus dem 14. Jahrhundert stammenden Roman mit dem weitschichtigen Titel: I Reali di Francia, nel quale si contiene la generatione di tutti i re, duchi, principi e baroni di Francia e de li paladini, colle battaglie da loro fatte, comenzando da Constantino imperatore fino ad Orlando, conte d'Anglanto (zuerst gedruckt 1491).

Dieses Buch faßt die Geschichten von Karl dem Großen als Bekämpfer der Sarazenen in Spanien, als welcher er in der Anschauung der Sage mit Karl Martell zusammenfällt, in ein abenteuerliches Gemälde, welches wir als die Grundlage der italienischen Ritterepopöe näher ins Auge fassen wollen. Die Reali di Francia (Franciae regales, die fränkischen

Königskinder) beginnen mit der Taufe des Imperators Konstantin, welcher hier zum Ahnherrn Karls des Großen gemacht ist. Sein Sohn Fiovo muß vor dem ungerecht gegen ihn erregten Zorne seines Vaters von dem Hofe entweichen und wird mit dem heiligen Banner, mit der sogenannten Oriflamme begabt, welche stets zum Siege winkt, wenn sie nicht gegen Christen gekehrt ist. Fiovo überwindet und bekehrt nun zunächst die Mailänder, geht dann über die Alpen, erwirbt sich mit großer Tapferkeit ein Land und ein Weib, erobert Paris und gewinnt ganz Frankreich dem Christentum. Dies gethan, zieht er gegen das Reich Darbena, schlägt die Deutschen und bringt ihnen das Christentum mit Gewalt bei. Beunruhigt von Fiovos Tapferkeit und Glück, schart sich die ganze Heidenschaft zusammen, um den Mittelpunkt der Christenheit, Rom, zu erobern, was aber durch Fiovo, seine Söhne und Vasallen verhindert wird, worauf sein Enkel Fioravante die mit Darbena verbündet gewesenen Reiche Skandia und Balda unterwirft. Ein anderer seiner Abkömmlinge, Bovetto, erobert England, und Bovettos Enkel, Buova d'Antona, gründet nach mancherlei Irrfahrten das Fürstentum Sinella, bezwingt Dalmatien, Slavonien, Kroatien und bereitet die Eroberung und Christlichung Ungarns durch seine Söhne vor.

Man sieht, hier lugt überall die Idee der karolingischen Universalmonarchie aus dem Gewande der Sage hervor, obwohl sich erst der letzte Teil des Romans mit der Legende von Karl dem Großen beschäftigt, deren historische Umrisse freilich hier bis zur Unkenntlichkeit von der Phantasie übermalt sind. Karls Vater Pipin wird von zweien seiner unehelichen Söhne getötet, und der legitime Erbe muß vor den Thronräubern, welche sich auf das verräterische Haus Maganza (Mainz) stützen, aus Paris fliehen, verbirgt sich, von seinen Feinden geächtet und auf deren Verlangen vom Papste gebannt, eine Zeit lang in einer Abtei, worauf er nach Spanien flieht an den Hof des Saracenenkönigs Galafrone zu Saragossa, dessen Söhnen Marsilio, Balugante und Falsirone, mit denen er später in blutige Kriege verwickelt werden sollte, er unter dem Namen Mainetto Dienste leistet und in dessen Tochter Galeana er sich verliebt, um sich, nachdem er sie getauft, heimlich mit ihr zu vermählen. Unlange nachher gerät Galafrone nebst seinen drei Söhnen in die Gefangenschaft eines afrikanischen Königs. Karl befreit sie, allein der Ruhm, den er dadurch gewinnt, erregt den Neid von Galafrones Söhnen, und er entweicht mit Galeana den bösen Anschlägen der Neider. Er durchwandert nun Italien und Baiern, weiß ein Heer zusammenzubringen, greift den Usurpator seines Erbes an, schlägt ihn und erlangt die Herrschaft über seines Vaters Lande wieder.

Von jetzt an wird der Hauptton der Sage von Karl auf seinen Neffen Orlando (Hrotland, Roland) gerückt. Karl hat nämlich eine Schwester, Namens Bertha, zu welcher der Ritter Milone von Aglante, ein Seitensprößling des berühmten Buovo d'Antona, eine von der Dame erwiderte Neigung hegt. Der Kaiser verweigert um der Armut des Ritters willen seine Einwilligung zu dieser Verbindung, kerkert die Liebenden ein und will sie dem Tode weihen. Der ihnen befreundete Herzog Namo jedoch befreit sie und flüchtet sie auf seine Burg, wo ihre Ehe geschlossen wird. Erbost darüber ächtet Karl den Milon und läßt das Ehepaar durch den Papst bannen. Die Liebenden fliehen nach Italien, wo Bertha in einer Höhle bei Sutri von einem Sohn entbunden wird, der so kraftvoll war, daß er unmittelbar nach der Geburt dem heimkehrenden Vater bis an den Eingang der Höhle sich entgegenrollte, daher sein Name (rotolare, rouler). Mehrere Jahre fristete die Familie in dieser Höhle dürftig ihr Leben, bis Milon auszog, um in der Fremde sein Glück zu versuchen, worauf er aus der Sage verschwindet. Orlando wächst lustig heran und vermittelt die Versöhnung seines Ohms mit der Mutter. Als nämlich Karl auf seiner Krönungsfahrt nach Rom einige Zeit in Sutri sich aufhielt, wurden nach altem Brauch die Überbleibsel seiner Tafel an die Armen verteilt. Während nun die übrigen Armen demütig draußen warteten, kam der kleine Roland keck in den Speisesaal herein, nahm eine volle Schüssel vom Tisch und brachte sie seiner Mutter. Als er dies zum zweitenmale thun und eben nach der

Schüssel greifen wollte, hustete der Kaiser laut, um ihn zu erschrecken. Allein der Knabe blickte ihn kühn an, zupfte den Fürsten ohne weiteres am Bart und fragte: „Nun, was hast du?“ Karl wurde dadurch so betroffen, daß er die Spur des Knaben bis zur Höhle verfolgen ließ, und so wurde seine Schwester Bertha aufgefunden, welche der Kaiser wieder zu Gnaden annahm, während er seinen Neffen adoptierte (vgl. Uhlands schöne Romanze „Klein Roland“).

Orlando wurde im Verlaufe der Zeit die Hauptstütze von seines Ohms Thron und der erste Held der Christenheit. Dieser oder dem christlichen Reiche Karls gegenüber hatte sich ein großes sarazenisches gebildet, dessen Helden der König von Afrika Agolante nebst seinem Sohn Trojano und seinem Bruder Almonte sind, welche auf das Verderben der Christen sinnen. Agolante und Almonte fallen mit einem ungeheuren Heere in Italien ein, Trojano zieht mit einem zweiten durch Spanien nach Frankreich, und der sarazenische König von Portugal führt eine Flotte nach England. Karl zieht mit dem gesamten christlichen Heerbann gegen Agolante und Almonte. Diese werden geschlagen, und der letztere fällt im Zweikampfe von Rolands Hand. Indessen ist Trojano durch Südfrankreich bis nach Savoyen vorgedrungen und plündert dort die Herrschaften des Gherardo da Fratta, der, obgleich stets ein heimlicher Rival des Kaisers, dennoch mit nach Italien gezogen war.

Die Sarazenen werden indes auch in Savoien von den heimkehrenden Christen geschlagen, und Trojano teilt Almontes Schicksal. Nun aber artet die Spannung zwischen dem Kaiser und Gherardo da Fratta in offenen Zwist aus, der letztere geht zu den Mauren nach Spanien, verschwört das Christentum und ruft den Sarazenenkönig Marsilio zum Krieg gegen Karl auf. Marsilio rüstet sich mit Hilfe seiner Helden Ferrau, Serpentin, Mazarigi und Iseres aufs beste; allein das heranrückende Heer Karls wirft alles vor sich nieder und belagert das starke Pampelona. Hier wird dann eine große Episode in die Sage eingeflochten. Wegen eines leichten, während der Belagerung von Pampelona stattgehabten Zerwürfnisses Rolands mit seinem Ohm verläßt nämlich jener das Lager, zieht nach Persien, leistet unter dem Namen Lionagi dem Sultan dieses Landes gegen Machidante, den König von Syrien und Arabien, Beistand, erobert Jerusalem und schließt mit dem Sultan einen Vertrag, demgemäß Jerusalem und Bethlehem den Christen zugehören und Karls Lehensherrlichkeit anerkennen sollten. Darauf kehrt Orlando zum Kaiser zurück, der ihn sehr vermißte; Pampelona wird erobert und Marsil bittet um Frieden. Da wird ihm Hilfe durch das Haus Maganza, dessen Haupt der schlimme Gan (Ganelon) ist. Dieser beschließt, den Kaiser an Marsil zu verraten, und er erreicht auch insofern seinen Zweck, als Orlando und seine Paladine das Opfer eines verräterisch angelegten Hinterhalts bei Roncisval werden. Karl jedoch rächt die Gefallenen an den Mauren, erobert Saragossa, bekehrt Spanien zum Christentum, bestraft Gan und fährt nach Rom, um Seelenmessen für seinen Neffen zu bestellen, bei welcher Gelegenheit Venedig und Florenz gegründet werden. Damit schließt die Sage, welche sich mit der Zeit durch eine Menge Anhängsel und Erweiterungen bereicherte.

Sie diente zunächst drei rohen Versuchen italienischer Epik zur Grundlage, den in Ottaven verfaßten Rittergedichten: Buova d'Antona aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts; La Spagna von dem Florentiner Sostegno di Zanobi, fast Schritt für Schritt der Chronik des Turpin folgend; endlich La regina Ancroja, dessen Heldin von Roland getötet wird, weil sie des bekehrungseifrigen Paladins Argumente von der unbefleckten Empfängnis Marias nicht begreifen will. Die eigentliche Ritterepopöe begann indessen erst mit dem unvollendet gebliebenen Ciriffo Calvaneo des Luca Pulci, der ja auch, wie wir gesehen, das an dem Hofe der Medici künstlich wieder erweckte Rittertum dichterisch zu verherrlichen versucht hatte. Wir finden in diesem übrigens ziemlich trockenen und phantasielosen Gedichte die Eigenheiten des

italienischen Epos, wenigstens in ihren Grundzügen, schon angedeutet: den Mangel an echtem Rittertum und echter Minne, die Zusammenwürfelung des Heidnischen und Christlichen, des Pathetischen und Komischen, Hang zur aufschneiderischen Unwahrscheinlichkeit, zweck- und kernloses Abenteuern und Kämpfen der Helden, buhlerisches Vagieren der Heldinnen, Verspottung der Klerisei und eine ungläubige Ironie, die sich bis zum atheistischen Sarkasmus steigert. Ausgebildeter und freier traten diese Züge in dem Rittergedicht Der große Morgant (Il Morgante maggiore) von Luigi Pulci (1432—1484) hervor. Der Held dieser in 18 Gesänge eingeteilten Dichtung ist der Riese Morgant, den Roland bekehrt und zum Waffenbruder annimmt, ein ungeschlachtes, aber drolliges und im Grunde gutmütiges Original, dem es ein Leichtes dünkt, dem alten Charon den Bart auszuraufen, den Pluto selber von seinem Throne zu jagen, den Phlegethon mit einem Schluck auszutrinken, den Phlegyas in einem Bissen zu verspeisen, die Furien samt dem Cerberus mit einem Schlage niederzustrecken und den Belzebub selbst dermaßen in die Flucht zu schrecken, daß er geschwinder laufen sollte denn ein syrisches Dromedar.



Luigi Pulci.
Nach einer Medaille.

„E pelerò la barba a quel Caron,
E leverò dalla sedia Plutone;
Un sorso mi vò far di Flegeton,
Ed inghiottir quel Flegias 'n un boccone;
Tisifo, Aletto, Megara, ed Eliton,
E Cerbero ammazzar in un punzone;
E Belzebù farò fuggir più via,
Ch' un dromedario non andre' in Siria."

Es wird natürlich im großen Morgant schrecklich viel gefochten und zwar mit Riesen und Sarazenen, Zauberern und Teufeln. Das Historische der Karlssage tritt hier schon weit in den Hintergrund und die Willkür der Phantasie triumphiert ebenso unbeschränkt wie der skeptische Hohn, der in dem bereits gelegentlich erwähnten Abenteuer Oliviers und Meridianas eine skandalhafte Höhe erreicht. Der Hauptvorzug des Werkes beruht unstreitig auf der originellen Charakterzeichnung des Morgante.

Wir haben oben gesagt, daß die Este von Ferrara frühe mit den Medici von Florenz im Patronat der schönen Künste zu wetteifern angefangen hätten, und sehen jetzt die dichterische Hervorbringung von letzterer Stadt in die erstere übersiedeln, wozu der äußere Umstand mitwirkte, daß bald nach dem Tode Lorenzos de' Medici der Herrschaft seines Hauses von seiten des puritanisch strengen Mönches Girolamo Savonarola (1452—1498), der zu Florenz ein theokratisch-republikanisches Regiment einführte, für einige Zeit durch Vertreibung der Medici und ihrer Anhänger ein Ende gemacht wurde und mit der Üppigkeit und Pracht des mediceischen Hofhaltes zugleich die poetische Anregung und die gastfreundliche Sorgfalt für die Dichter aufhörte.

Savonarola, der strenge Sitteneiferer und reformistische Papstfeind, wurde bekanntlich infolge einer vom Papst Alexander VI. und den Freunden der Medici angezettelten aristokratischen Gegenrevolution am 23. Mai 1498 zu Florenz verbrannt. Neben seinem außerordentlichen Rednertalent hatte er auch die Gabe der Poesie besessen, dieselbe jedoch lediglich zum Preise Gottes geübt. Einige seiner geistlichen Lieder zeichnen sich durch Wärme der Empfindung aus, wie z. B. die schöne Canzone Della consolatione del crucifixo:

„Quando il suave e mio fido conforto
Per la pietà della mia stancha vita
Con la sua dolce cythara fornita
Mi trahe dall'onde al suo beato porto,
Jo sento al cor un ragionar accorto
Dal resonante ed infiammato legno,
Che mi fa si benigno,
Che di for sempre lachrymar vorrei.
Ma lassi gli occhi miei
Degni non son della suave pioggia,
Che della stilla dove amor s'alloggia" etc.

Ferrara wurde und blieb fortan der Hauptsitz des italienischen Epos, und der erste ferraresische Dichter, der die Pflege desselben unternahm, war der blinde Cieco, von dessen Lebensumständen nur seine Blindheit bekannt ist und der gegen das Ende des 15. Jahrhunderts starb. Er schrieb ein Rittergedicht in 45 Gesängen, betitelt Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano, wozu ein späterer Zweig der Karlssage, die Legende von den Haimonskindern, hauptsächlich den Stoff dargereicht hat. Die Haupthelden sind Mambriano und Rinaldo, und einige Abenteuer derselben haben sicherlich späteren Epikern zum Vorbilde gedient, wie z. B. die Gefangenhaltung Rinaldos in den Liebesfesseln der Fee Carandina dem Tasso die Anregung zu seiner Schilderung von Rinaldos Aufenthalt in den Zaubergärten Armidas gegeben haben mag. Das Ganze ist ohne alle Einheit und leidet durchgehends an Planlosigkeit und der wunderlichsten Vermischung christlicher Vorstellungen mit antiker Mythologie (Roland wird vor dem Richterstuhl Christi durch den Pluto der Ketzerei beschuldigt u. dgl. m.), sowie an umständlichster Obscönität. Auf Cieco folgte Matteo Maria Bojardo (1434—94), Graf von Scandiano, aus einer sehr angesehenen Familie der Lombardei stammend, frühe an den Hof von Ferrara gezogen, von diesem mit hohen Ämtern betraut und als Gouverneur von Reggio gestorben. Bojardo hat außer seinen lateinischen Gedichten eine Menge von Sonetten, Canzonen und Terzinen geschrieben, sein Hauptwerk aber ist das Rittergedicht Der verliebte Roland (Orlando innamorato). Den Stoff bot die Karlssage in ihrem weitesten Umfange; allein Bojardo ließ sich von demselben keineswegs unumschränkt beherrschen, sondern erwies die Eigenmacht seiner Phantasie in Erfindung von Personen, Situationen und Katastrophen aufs glänzendste. Auch er begann sein Gedicht, seinen Vorgängern gleich, in nationalem, d. h. scherzhaftem Tone, auch er bediente sich anfangs der romantischen Welt nur als einer Folie der Laune und Ironie; allein mit ritterlichem Sinne begabt und immer mehr und mehr an seinem Gegenstand erwarmend, rettete er das Ideal der Romantik, die Idee des Rittertums, aus dem Bereiche des Spottes in die Sphäre des Ernstes und der Begeisterung hinüber und machte demnach von dem gang und gäben Ton der italienischen Epopöe seiner Zeit eine bedeutsame Ausnahme. In den 50 langen Gesängen, welche

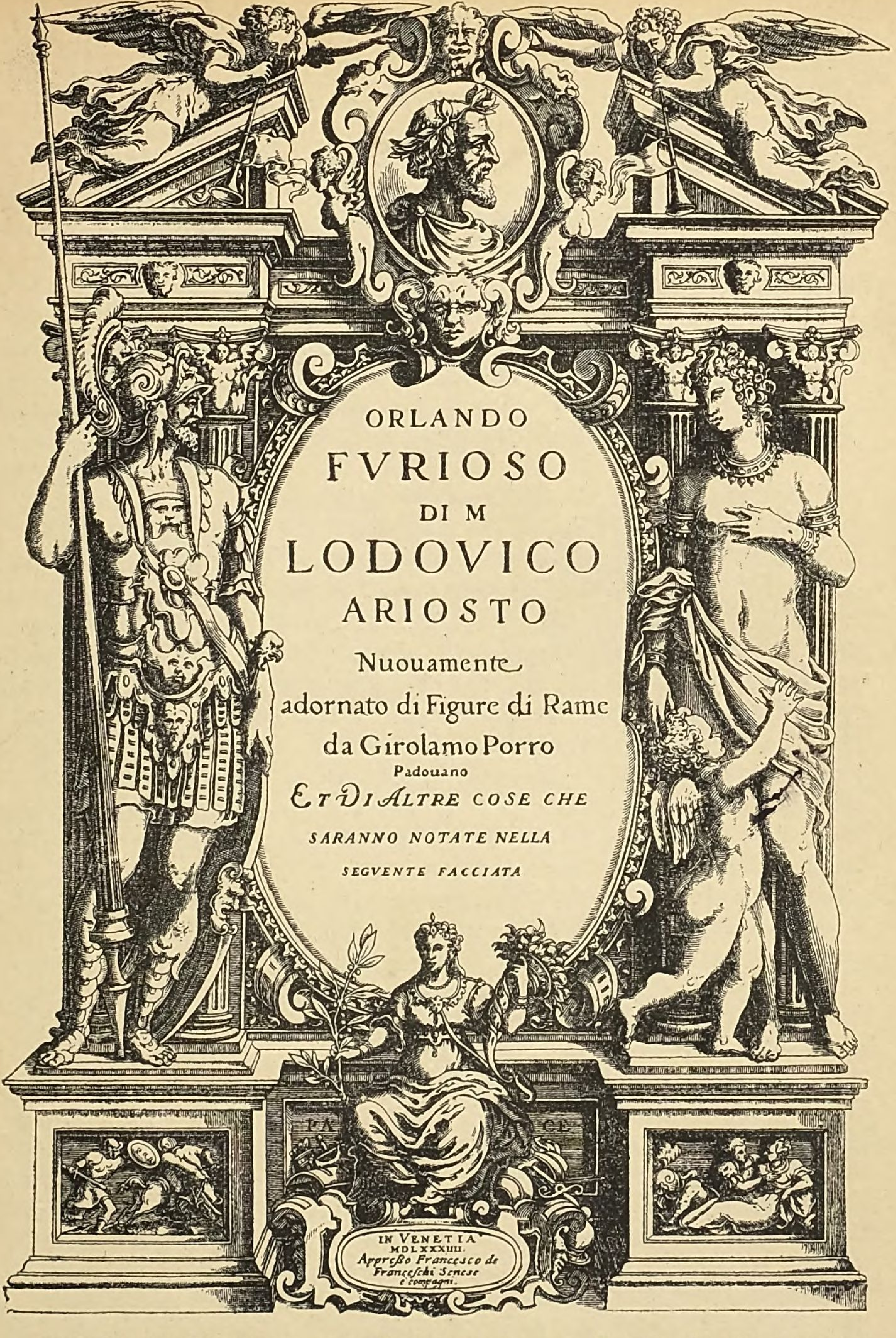


Girolamo Savonarola. Florentiner Medaille.

der Orlando innamorato zählt, hatte sich seine Erfindungsgabe noch nicht erschöpft; allein der Tod verwehrte ihm die Vollendung des Gedichtes, und ein noch reicherer Dichtergeist, Ariosto, sollte den abgerissenen Faden aufnehmen und fortspinnen.[129])

Lodovico Ariosto wurde am 8. September 1474 zu Reggio geboren. Die amtlichen Beziehungen seines Vaters zum Hofe von Ferrara machten den Knaben frühe mit dem glänzenden Leben daselbst bekannt, und die prachtvollen Aufführungen der Lustspiele des Plautus und Terenz, welchen er anwohnte, regten seine dichterische Ader vielleicht zuerst an. Er begann antike Fabeln zu dramatisieren und sich mit aller Glut seiner jungen Seele in das damals neu erwachte künstlerische und poetische Leben zu werfen. Allein der Wille seines Vaters, welcher eine zahlreiche Familie zu versorgen hatte, verwies ihn gebieterisch auf die einträgliche juristische Laufbahn, und erst später durfte er das ihm verhaßte Studium der Rechte mit den humanistischen Studien vertauschen. Nach dem Tode seines Vaters machte er dem Haus Este seine Kenntnisse und poetischen Talente bemerklich und wurde von dem Kardinal Ippolito d'Este in Dienst genommen. Worin seine Dienstleistungen eigentlich bestanden, ist nicht recht klar; Ariosto beklagt sich aber in seinen Briefen und Satiren vielfach über die Beschwerlichkeit und die kärgliche Belohnung derselben, was ihn aber nicht abhielt, in seinem großen Gedichte seinem Gönner und dem Haus Este die ungemessensten, uns äußerst widerwärtig berührenden Schmeicheleien darzubringen, allem nach, um sich dadurch nicht nur eine sorgenfreie, sondern auch völlig unbeschränkte Stellung zu erwirken, welche ihm gestattet hätte, ganz nach seiner Laune zu leben. „Ich mag," sagt er in seiner zweiten Satire, „weder Meßgewand noch Kutte noch Tonsur. Wäre ich Priester, so käme mich vergebens die Lust an, zu heiraten; hätte ich eine Frau, so müßte ich fortwährend gegen den Wunsch, Priester zu sein, ankämpfen, und da ich weiß, wie oft meine Stimmung sich ändert, so vermeide ich es, mich an etwas zu fesseln, wovon ich mich, so die Reue einträfe, nicht mehr losmachen könnte." Seine diesfälligen Erwartungen gingen jedoch gar nicht oder wenigstens nur in geringem Maße in Erfüllung, und so stellte sich das vorgreifende Lob, welches er der Freigebigkeit der Este gezollt hatte, als ein sehr illusorisches heraus. Nach fünfzehn Jahren gab er deshalb seine Dienste bei dem Kardinal auf, der überdies sein Dichterbewußtsein durch die laue Aufnahme des ihm gewidmeten Rasenden Roland empfindlich verletzt hatte. Der Kardinal besaß gar kein Organ für Poesie. Nachdem er den Rasenden Roland gelesen, wußte er den Dichter nur zu fragen: „Meister Lodovico, woher habt Ihr nur alle die Possen?" (Messer Lodovico, dove trovaste mai tante corbellerie — oder: coglionerie, Schweinereien?) Ariosto mußte aber bald nachher den Herzog Alfonso d'Este wieder um eine Stelle angehen. Der Herzog machte ihn zum Gouverneur der Provinz Garfagnana, was er drei Jahre lang blieb, worauf er nach Ferrara zurückkehrte und dort bei dem neu auflebenden Schauspielwesen als Dramaturg und dramatischer Dichter eine seinen Neigungen angemessenere Thätigkeit fand. Die letzten Jahre seines Lebens verlebte er in glücklicher Muße und starb am 6. Juni 1533.

Die romantische Litteratur Frankreichs und Italiens war schon während seiner Jugendjahre Ariostos Lieblingslektüre gewesen, und die Bekanntschaft mit der „wundervollen Märchenwelt" brachte ihn auch von dem Vorsatz ab, in lateinischer Sprache zu dichten, wozu ihn der Kardinal Bembo aufgefordert hatte. Nachdem er sich für die italienische Sprache entschieden hatte, schwankte er hinsichtlich des Stoffes lange und



Faksimile des Titelblattes einer Prachtausgabe von „Ariosts Orlando furioso“ vom Jahre 1583. Oben das Porträt Ariosts.

Nach einem Exemplar aus der K. öffentlichen Bibliothek in Stuttgart.

beschloß anfänglich, eine Episode aus dem Kriege Eduards von England und Philipps des Schönen von Frankreich zum Gegenstand eines epischen Gedichtes zu machen, das er in Terzinen zu schreiben begann. Aber die Sache verleidete ihm bald, und er suchte abermals in den Ritterbüchern nach einem passenden Stoff, bis er sich endlich entschloß, die Geschichte Rolands von da ab fortzusetzen, wo sie Bojardo hatte fallen lassen. Elf Jahre lang arbeitete er darauf an seiner Ritterepopöe Der rasende Roland (L'Orlando furioso), 46 Gesänge[130]), welche von 1515 an im Publikum zu erscheinen begann und den ungeteiltesten Beifall gewann. Um diesen gerechtfertigt zu finden, ist es vor allem nötig, zu bemerken, daß Ariost seinen Stoff in echt nationalem Sinne behandelt hat, d. h. nicht mit ernster Begeisterung wie sein Vorgänger, sondern mit jenem graziösen Humor, mit jener schalkhaften Skepsis, welche dem Naturell des Italieners so angemessen und willkommen ist. Sodann mußte das allmähliche Bekanntwerden des Gedichtes einen Hauptvorzug desselben ins hellste Licht setzen, nämlich seine Vortrefflichkeit in Einzelheiten.

Zu den schönsten sind zu zählen die Kampfbilder im 1., 2., 9., 14., 17. und 36. Gesang, die Episode von der Ginevra (G. 4—6), das Erwachen der durch Biren verratenen und verlassenen Olympia auf der einsamen Insel (G. 10), die Entdeckung von Angelikas Untreue durch Roland und die Schilderung des Übergangs seiner Liebessehnsucht in Raserei (G. 23), der Tod Zerbins (G. 24) und die damit zusammenhängende Erzählung von Isabellas Treue bis in den Tod (G. 29), wohl die edelste und rührendste Partie des ganzen Gedichtes; ferner die fein satirische Darstellung von Astolfs Reise in den Mond (G. 34), endlich der derbe kostbare Schwank von der Weiber Untreue und List (G. 28) und die humoristische Weisheit in der Episode von der Weiberprobe (G. 43). An diese und zahlreiche andere einzelne Schönheiten seines Werkes muß man sich halten, wenn man an Ariost rechte Freude haben will; denn als Ganzes betrachtet hat das Gedicht nicht minder viele Mängel als Vorzüge. Was oben im allgemeinen über die italienische Epik gesagt wurde, gilt auch für die ariostische im besonderen. Seine Romantik entbehrt der Naivität und des Glaubens, sein Rittertum der echten Religion wie der echten Liebe. Seine Helden vermögen uns keine warme Teilnahme einzuflößen; es sind keine hervorragenden Persönlichkeiten, keine Charaktere, sondern willenlose und vielfach auch verstandlose Marionetten, die der Draht der Sinnlichkeit regiert. Die Heldinnen sind, mit wenigen ehrenvollen Ausnahmen, ganz im italienischen Genre gehalten; sie schweben fortwährend zwischen leichtfertiger Hingebung und Notzucht mitten inne und sind ebenso unweiblich, als ihre Galane unmännlich sind. Der ganzen Dichtung fehlt eine höhere, leitende Idee und demnach auch die epische Einheit; daher das ruhelose Gehetze aus einem Abenteuer ins andere, ins dritte, vierte, zehnte, zwanzigste, hundertste, daher das Sichbreitmachen der Episodik. Ariostos Heldendichtung erinnert stark an die indische Epik. Hier wie dort eine atemlose Phantastik, die den Leser toll mit sich fortwirbelt, die ganze Ordnung der Natur umkehrt, das Unmögliche zum Wirklichen und die ganze Welt zu einem Schauplatz der buntesten Phantasmagorien und Bizarrerien macht. Aber zuweilen winkt der Zauberstab des Dichters dem mänadenhaften Reigen seiner Geschichten und Gestalten ein Halt zu, und er läßt sich mit der ganzen Gesellschaft auf einer Insel, auf einer Oase oder in einem einsamen Thale nieder, um mit der ihm eigenen heiteren Behaglichkeit eine reizende Situation darzustellen, die sich unter ambrosischem Lachen wieder löst, oder eine Gruppe

zu versammeln, deren Bewegungen wir mit gespanntem Interesse verfolgen, oder ein Gemälde vor uns aufzurollen, aus welchem uns „himmlische Frühlinge“ anwehen, um dann plötzlich wieder die tolle Jagd durch alle Regionen fortzusetzen und der romantischen Willkür alle Zügel schießen zu lassen.

Das Verhältnis Ariostos zu Dante hat ein deutscher Dichter, W. Waiblinger, kurz und gut gekennzeichnet:

„Dante'n führte Virgil und die überschwengliche Freundin,
Und in den Tiefen und Höh'n droht dir der Atem zu flieh'n.
Aber der heitre Humor, der begeisterte, wohnte der holden
Grazie bei und es kam so Ludovico zur Welt.“

Alles erwogen, darf der Schöpfer des Orlando furioso der nationalste, der am meisten italienische Dichter Italiens genannt werden. Denn Geist und Form seiner großen Dichtung bezeugen durchweg, daß er so recht Bein vom Bein, Fleisch vom Fleisch, Blut vom Blut seines Volkes gewesen ist. Neben dem Rasenden Roland verschwinden die übrigen poetischen Versuche und Vollbringungen Ariostos: seine Canzonen und Sonette, seine Betrachtungen in Versen (Capitoli) und seine teilweise dem Plautus und Terenz nachgemachten Komödien, von welchen etwa Die Kupplerin (Lena) und Der Hexenmeister (Il Negromante) nennenswert sind. Gehaltvoller erweisen sich die „Satiren“ des Dichters, welche wie über die persönlichen Verhältnisse desselben, so auch über die Sittenzustände seiner Zeit manchen willkommenen Aufschluß geben. Die 7. Satire enthält die berühmte Parabel vom Birnbaum und vom Kürbis.

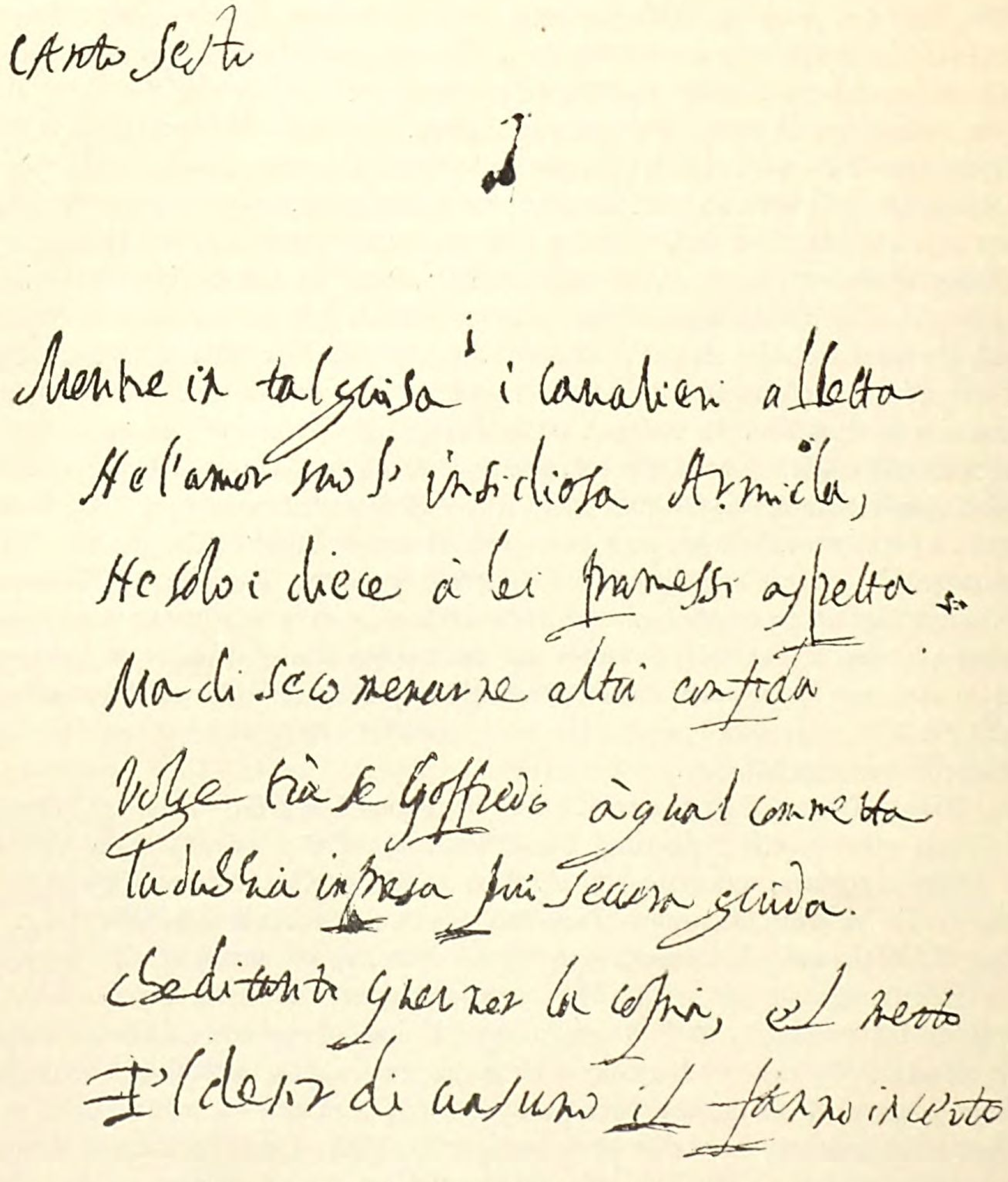
Die Bewunderung der durch Ariosto zu höchster Fülle geführten italienischen Romantik, unter deren unbedeutenden Ährenlesern nur Luigi Alamanni (1495—1556, Girone, Avarchide, eine höchst possierliche und geschmacklose Romantisierung der Ilias) und Bernardo Tasso (1493—1569, L'Amadigi di Francia) namhaft zu machen sind, stand in voller Blüte, als es Francesco Berni († 1536) unternahm, dieselbe durch Travestierung von Bojardos Orlando innamorato ins Burleske zu kehren.[131]) Seine Manier, welche die nach ihm benannte berneske Gattung („Bernesco“) begründete und welche er nicht nur in dem travestierten Roland (Orlando rifatto), sondern auch in seinen satirischen Sonetten und Terzinen (Capitoli) anwandte, ging darauf aus, die Romantik durch offenkundig spöttische Behandlung desselben zu zersetzen. Diese Zersetzung und Auflösung machte sich auch eine Nebengattung des burlesken oder bernesken Genre, die sogenannte makkaronische Poesie, zur Hauptaufgabe, indem sie nebenbei die gelehrte Pedanterie mittels komischer Verdrehung und Verschnörkelung des Lateins persiflierte. Hauptrepräsentant dieser Sorte von Dichterei war Teofilo Folengo (1492 bis 1554), welcher in reinem Italienisch die lustige Parodie Orlandino (8 canti) schrieb, dann aber in lateinischen Hexametern der bezeichneten Art sein Opus maccaronicorum, auch kurzweg Maccaronicum genannt, verfaßte, allworin 25 Gesänge entlang die Schlingeleien und Schwindeleien eines gewissen Baldo da Cipada satirisch verherrlicht werden. Das wunderliche Ding von Poem hat jetzt nur noch sittengeschichtlichen Wert. In seiner Moscaea hat Folengo einen zwischen den Mücken und den Ameisen geführten Krieg makkaronisch „besungen“.

Bislang sahen wir die italienische Epik ausschließlich in dem Kreise der französischen Romantik und zwar hauptsächlich in den Traditionen der Karlssage sich bewegen. Nun aber müssen wir unsere Blicke etwas zurück und auf einige gelehrt-epische Bestre-

bungen richten, die aus dem Studium des Altertums erwuchsen und zuerst antike Stoffe romantisch einkleideten, um dann die Schöpfung eines italienischen Epos in antikem Geiste zu versuchen. Der Florentiner Jacopo di Carlo schrieb schon 1491 sein Gedicht Il Trojano, eine romantische Erweiterung der Ilias; nach seinem Vortritt romantisierte ein unbekannter Poet die Äneis, und im 16. Jahrhundert warf Lodovico Dolce gar die Ilias und Äneis zusammen in den romantischen Schmelzofen. Hand in Hand mit solchen Versuchen ging die lateinische Epik, wie sie damals Sannazaro, Vida, Bartolini und andere in Italien betrieben. Die aus Aristoteles und Horaz abstrahierte Poetik dieser Gelehrten wollte nun Giovanni Giorgio Trissino (1478—1550) auch in der italienischen Litteratur zur Geltung bringen. In dieser Absicht schrieb er sein Heldengedicht Das befreite Italien (Italia liberata dai Goti), das in 27 Gesängen die Kriege der Griechen unter Belisar gegen die Goten in Italien erzählt und zu dessen Form er, um sein Werk auch äußerlich von den Ritterepopöen zu unterscheiden, die fünffüßigen reimlosen Verse (versi sciolti) wählte, deren Erfindung ihm oder seinem Freunde Rucellai zugeschrieben wird. Trissino bekennt sich in der Widmungsepistel seines Werkes an Kaiser Karl V. als sklavischer Befolger der Poetik des Aristoteles und als blinder Nachahmer des Homer, der sich aber seiner gar sehr zu schämen hat. Denn eine so stroherne, so sehr von allem epischen und überhaupt von allem dichterischen Gehalt entblößte, den Geist des Altertums so sehr verkennende und mißhandelnde Nachahmung desselben, wie Trissinos langweiliges Machwerk, kann nicht leicht gefunden werden. Die Italiener ließen auch dieser und ähnlichen Stümpereien, wie der Allamanna des Oliviero von Vicenza und der schon erwähnten Avarchide des Alamanni, die richtige Würdigung angedeihen, die Nichtbeachtung, um sich mit ganzer Seele einem Dichter zuzuwenden, der als Vollender der italienischen Epik auftrat, dem heroischen Gedicht eine neue Bahn brach und die Romantik in Italien zum glänzendsten Abschlusse brachte, indem er sie aus dem Bereiche der Sinnlichkeit und Ironie in ihre Heimat, ins Christentum, zurückführte.

Dieser Dichter, Torquato Tasso, wurde am 11. März 1544 zu Sorrento bei Neapel geboren, als Sohn eines Vaters von dichterischem Talent und Ruf, dessen wir früher erwähnten, und starb am 25. April 1595 zu Rom, wenige Tage vor der Stunde, die zu seiner feierlichen Dichterkrönung auf dem Kapitol festgesetzt war.[132]) Seine Schicksale und Liebesleiden, seine Gunst und Ungunst am Hofe von Ferrara, seine Einkerkerung und sein nachmaliges unstetes Wanderleben dürfen wir um so mehr als bekannt voraussetzen, da seine Liebe und sein Unglück mehreren Dichtern unserer Zeit (Goethe, Byron, Zedlitz, Ingemann u. a.) zum Thema gedient hat. Weniger bekannt dagegen ist die Grundursache seiner Schmerzen, nämlich ein äußerst zartes und reizbares Nervensystem, aus dessen durch religiöse Grübeleien noch vermehrten Störungen für den unglücklichen Dichter eine schwankende, mißtrauische und selbstquälerische Stimmung sich ergab. Auch der frühzeitige Ruhm, den er als achtzehnjähriger Jüngling durch sein romantisches Gedicht Rinaldo (12 Gesänge) erntete, hat nachteilig auf ihn eingewirkt; denn ihm verdankte er eine krankhafte Eitelkeit und ein verhätscheltes Wesen, welche mitsammen ihn gegenüber den Wirklichkeiten des Lebens in so mißliche Situationen brachten. Der Grundton seines Wesens war wie in der Dichtung, so auch im Leben der lyrische, d. h. er ließ stets seine Subjektivität walten und wunderte und ärgerte sich dann überaus, wenn er wahrnehmen mußte, daß die Dinge in der objektiven

Welt ganz andere Farben und Formen annahmen, als in seinem Innern. An alles den Maßstab des eigenen heiß leidenschaftlichen Herzens legend, mußte er mit den Forderungen der Außenwelt und vollends gar des Hoflebens in Konflikte geraten, die ihn verzehrten, um so mehr, da die öffentlichen Zustände seiner immer tiefer in Sklaverei,



Tasso, La Gerusalemme conquistata. 6. Gesang 1. Strophe.
Faksimile der Originalhandschrift Tassos in der K. Hofbibliothek in Wien.

Sittenlosigkeit und Erschlaffung versinkenden Zeit keineswegs geeignet waren, einen edlen Geist von sich selbst ab und auf das Allgemeine hinzulenken. Tassos ganzes Wesen war auf das Ernste, Erhabene, Pathetische gerichtet. Als Sohn eines Verbannten schon als Knabe mit des Lebens Bitterkeiten bekannt geworden, hat er nie

die beneidenswerte Eigenschaft, wie Kork auf den Wogen des Geschickes zu schwimmen, sich aneignen können. Die Sage erzählt, niemals sei ein Lächeln auf seine Lippen getreten. Der Ernst seiner Gesinnung, die Tiefe seines Gefühls und die Hoheit seiner Gedanken sind in allen seinen Werken ausgeprägt, über die poetischen ist überdies ein melancholischer Hauch hingebreitet. Seine Begeisterung ist ebenso wahr als nachhaltig und warm, und er ging mit außerordentlicher Gewissenhaftigkeit an die Schaffung seines allbekannten Hauptwerkes La Gerusalemme liberata (20 Gesänge).[133]) Die übrigen Hauptwerke Tassos sind: Il Rinaldo, L'Aminta (metrisch verd. v. Walter 1794), Sonetti e Canzoni (deutsch von F. Förster, 2. Aufl. 1844), Il Torrismondo, La Gerusalemme conquistata (eine verfehlte Umarbeitung seines großen Gedichts), Dialoghi, Lettere. Wir werden auf mehrere der genannten Schriften noch zu sprechen kommen. Zuerst gab er die herkömmliche epische Manier, die Manier Pulcis und Ariostos, welche er in seinem Erstlingswerke befolgt hatte, entschieden auf, weil sie seiner Ansicht nach mit der Idee der echt heroischen Dichtung nicht harmonierte; sodann schrieb er als Vorbereitung seine drei „Discorsi" über die Dichtung, um sich seine Aufgabe theoretisch klar zu machen, bevor er an die praktische Lösung derselben ging. Ruth (II., 402) hat die Hauptsätze dieser Discorsi über die epische Poesie zusammengestellt, und wir benützen diese Zusammenstellung auszüglich hier um so lieber, als sie nicht nur in Tassos Poetik, sondern in die Geschmacksbildung jener Zeit überhaupt einen höchst belehrenden Einblick eröffnet.

„Zu einem heroischen (epischen) Gedicht," sagt Tasso, „sind drei Dinge erforderlich, 1) einen Stoff zu wählen, der die vortrefflichste Kunstform annehmen kann, 2) ihm diese Form zu geben, 3) ihn mit den schönsten Ausschmückungen, deren er fähig ist, zu bekleiden. Um die Wahrscheinlichkeit, eine der wesentlichsten Eigenschaften des Epos, zu erzielen, ist es am besten, daß der Stoff aus der Geschichte genommen werde, aber nicht aus der heidnischen Geschichte, weil die Einmischung der heidnischen Religion die Wahrscheinlichkeit umstößt, die Weglassung derselben aber das Wunderbare in dem Epos vernichtet. Es ist unmöglich, daß von den eitlen und wesenlosen Götzen der Alten, die niemals waren, Dinge hervorgehen sollten, welche die Natur und menschliche Kraft so sehr überschreiten. Das Wahrscheinliche und das Wunderbare sind sich fast entgegengesetzt, aber doch ganz wesentliche Eigenschaften in einem heroischen Gedicht. Die Kunst des Dichters besteht darin, sie zu verbinden. Der christliche Dichter kann dies nur dadurch, daß er solche wunderbare Handlungen Gott, seinen Engeln, den Dämonen oder denen, welchen Gott übernatürliche Kräfte zugestanden hat, also den Heiligen, Zauberern und Feen beimißt. Die Wahrscheinlichkeit wird dadurch möglich, daß wir von der Wiege an von solchen Wundern hören. Also der Stoff eines neueren epischen Gedichtes soll nur ein christlicher oder ein jüdischer sein. Er darf aber auch nicht aus der heiligen Geschichte genommen sein; denn es wäre ruchlos, daran etwas zum Gebrauche der Dichtkunst zu ändern oder dazu zu erfinden. In der christlichen Geschichte kann der Stoff aus der ganz alten, der mittleren oder der ganz neueren Geschichte genommen werden. Die ganz alte Geschichte giebt den Vorteil, daß der Dichter den ziemlich unbekannt gewordenen Stoff nach seiner Willkür und Kunst behandeln und verändern kann; aber dafür wird die Schilderung der alten Sitten langweilig, weil sie zu fremde sind. Diesen Nachteil beseitigt die Wahl des Stoffes aus der ganz neuen Geschichte, dafür raubt sie aber dem Dichter die Freiheit der Behandlung. Demnach ist die Wahl des Stoffes aus der mittleren Geschichte, aus der Ritterzeit, die beste. Dazu kommt noch die Hauptbedingung, daß die Handlung erhaben und berühmt sei. Die Erhabenheit gründet sich auf die Unternehmung einer hohen Tapferkeit, ferner der Ritterlichkeit, der Großmut, Frömmigkeit und Religion, sowie

darauf, daß die Handlung in ihren Folgen eine großartige sei. Der Gegenstand darf auch nicht zu langdauernd und zu reich sein, damit er mit den Episoden und Ausschmückungen kein zu weitschweifiges Gedicht ausmache.

Die Fabel muß vor allem eine geschlossene Handlung enthalten, sie muß Anfang, Mitte und Ende haben; ihre Einheit muß strenge gewahrt werden, was übrigens der Mannigfaltigkeit keinen Abbruch thut. Denn wie die Welt mit der Mannigfaltigkeit ihrer Gestirne, Meere und Länder, der Fische und Vögel, der wilden und zahmen Tiere, und so bei verschiedenen Teilen nur eine Gestalt und Wesenheit hat, so muß auch der Dichter, der ja gerade wegen dieser Nachahmung der göttlichen Schöpfung in seinen Werken göttlich genannt wird, ein Gedicht bilden können, in dem, wie in einer kleinen Welt, Land- und Seeschlachten, Städteeroberungen, Zweikämpfe, Schilderungen von Hunger und Durst, Sturm, Feuerbrände und Wunder, himmlische und höllische Ratsversammlungen, Aufruhr, Zwietracht, Abenteuer aller Art, Zaubereien, Grausamkeit, Kühnheit, glückliche und unglückliche, frohe und traurige Liebe sich zusammenfinden; und dennoch soll dieses Gedicht, all seiner Mannigfaltigkeit ungeachtet, in Gestalt und Fabel nur eins sein und in allen seinen Teilen so verbunden, daß einer sich auf den andern beziehe, einer dem andern entspreche, einer von dem andern notwendig oder wahrscheinlich abhänge, so daß, wenn ein Teil herausgenommen würde, das Ganze zerstört wäre."

Man sieht, Tasso hegte eine ebenso hohe als ernste Meinung von dem Berufe des epischen Dichters. Aber indem er die dichterische Schöpfung von der gelehrten Erörterung abhängig machte, legte er seinem Genius Fesseln an, deren zudringliches Klirren fast bei jedem Schritte desselben hörbar wird. Die geäußerten Ansichten über das heroische Gedicht mußten ihn fast notwendig auf den großartigen Stoff der Kreuzzüge führen, welcher alle die romantischen Sagen und Geschichten von den Kämpfen der Christen und Sarazenen in einem historischen Gesamtbilde zusammenfaßt, das sämtliche Elemente der Romantik enthält. Der religiösen Begeisterung, womit Tasso diesen Stoff aufgriff und behandelte, kam der durch die deutsche Reformation in Italien neu angeschürte orthodoxe Eifer zur Hilfe und gab seinem befreiten Jerusalem jene strenggläubige, christkatholische Färbung, welche es zum Schlußstein der romantischen Epik macht. Durch seine historische Basis und durch die Einheit seines Planes erhebt es sich weit über die übrigen Werke der italienischen Heldendichtung; allein es teilt doch den Grundfehler derselben, den Mangel an Ursprünglichkeit und Volksmäßigkeit. Es ist ein in seinem innersten Wesen kaltes Kunstprodukt, ein gelehrtes Werk, auf dessen Blumen und Blüten sich der aschfarbene Schulstaub legt.

Die Gelehrsamkeit, d. h. hier die genaue Kenntnis der Poeten und Poetiker des Altertums, bewahrte Tasso vor der willkürlichen Zersplitterung seines Planes und unterstützte ihn bei der Verknüpfung der Einzelheiten seines Gedichtes zu einem harmonischen Ganzen, allein sie benahm ihm zugleich auch die Originalität. Die Erinnerung an Ovid, Horaz, Lukrez und Lukan, besonders aber an Homer und Vergil bemeisterte ihn allzu sehr. Seine Gestalten, Charaktere, Kämpfe und Situationen, ja sogar die Reden und Gespräche seiner Personen sind genaue Kopien nach Homer und Vergil: Achilleus ist das Vorbild Rinaldos, Hektor das Tancredos, Agamemnon und Äneas das Goffredos; Odysseus das Alets, Diomedes das Argantes, Nestor das Raimondos, Dido das Armidas; Aladins und Erminias Unterredung auf dem Turme hat in einer gleichen Situation des Priamos und der Helena sein Vorbild, die Klage der Armida, als Rinaldo sie verlassen, ist fast Wort für Wort aus der Klage Didos um den treulosen Äneas über-



Torquato Tasso.

Stich von P. Caronni nach der Zeichnung von Longhi.

tragen; eine Menge von Kampfszenen sind der Ilias und Äneis nachgebildet, kurz, die schönsten Motive und Schilderungen der klassischen Epiker hat Tasso ohne weiteres entlehnt und bloß äußerlich romantisch gewendet und überfärbt. Eins aber hat er nicht von seinen Vorbildnern gelernt, die edle Humanität, mit welcher besonders Homer auch dem Feinde Gerechtigkeit widerfahren läßt, und der christliche Zelotismus, womit die Sarazenen durchgehends behandelt und als toll und blind Rasende, Elende und Verworfene verschrieen werden, fällt höchst unangenehm auf. Auch Homers Plastik wird man bei Tasso meist vergeblich suchen; das malerische Element überwiegt in seinem Gedichte, wie in der Äneis des römischen Dichters; die ruhe- und würdevolle Objektivität, also das Kennzeichen echter Epik, fehlt gänzlich, und Tassos leidenschaftliche Herzensstimmung tritt überall so lyrisch drangvoll hervor, daß seine Malerei zur Musik wird, die Darstellung in lyrischen Akkorden versäuselt. Aber nun gegenüber diesen Mängeln des Ganzen, welche Fülle der höchsten Schönheit im einzelnen! Wessen Seele hat sich nicht in dem Zauber dieser wundersam melodischen Rhythmen berauscht, welche in den schmelzendsten Tönen zum Preise der Liebe zusammenklingen? Wer hat nicht für Olind und Sofronia gezittert? Wer ist nicht gerührt worden von Erminias verhaltenem Liebesschmerz? Wer hat nicht eingestimmt in Tankreds Klagen, nachdem er die Klorinda erschlagen, die so edel endet, nachdem sie im Tode ihr unnatürlich forciertes Wesen, eine Erbschaft der mannweiblichen Heldinnen Ariostos, abgelegt? Wen hat die Verzweiflung Armidas bei der Flucht Rinaldos nicht zur Teilnahme gestimmt? Wen Odoardos und Gildippes Tod nicht erschüttert? Scenen wie die, wo Erminias Liebesglut, während sie dem Könige vom Turm herab die Kreuzhelden zeigt, beim Anblick Tankreds unter geheucheltem Hasse leuchtend hervorbricht, oder die spätere, wo das zwischen Scham und Liebe kämpfende Mädchen, die echteste und schönste weibliche Gestalt der italienischen Epik, heimlich ins Christenlager schleicht, oder Rinaldos und Armidas Zusammentreffen in der letzten Schlacht und ihre diesem Zusammentreffen folgende Versöhnung, ferner der mit furchtbarer Energie dargestellte Todeskampf Argantes mit Tankred, endlich das wollustvolle und doch so keusche Gemälde der „schönen nackten Schwimmerinnen" im 15. Gesang, die herrlichen Naturschilderungen im folgenden; diese Scenen gehören unbedingt mit zu dem Zaubermächtigsten, was die moderne Poesie geschaffen hat:

„Quivi di cibi preciosa e cara
Apprestata è una mensa in sulle rive:
E scherzando sen van per l'acqaa chiara
Due donzellette garrule e lascive,
Ch'or si spruzzano il volto, or fanno a gara
Chi prima a un segno destinato arrive.
Si tuffano talora; e 'l capo e 'l dorso
Scoprono al fin dopo il celato corso.
Mosser le natatrici ignude e belle
De' duo guerrieri alquanto i duri petti;
Sì che fermârsi a riguadarle; ed elle
Seguian pure i lor giochi e i lor diletti.
Una intanto drizzossi, e le mammelle
E tutto ciò che più la vista aletti
Mostrò, dal seno insuso, aperto al cielo:
E 'l lago all' altre membra era un bel velo.

Qual mattutina stella esce dell' onde,
Rugiadosa e stillante; o come fuore
Spuntò, nascendo, già dalle feconde
Spume dell' Oceàn, la Dea d'amore:
Tal apparve costei; tal le sue bionde
Chiome stillavan cristallino umore.
Poi girò gli occhi; e pur allor s'infinse
Que' duo vedere, e in sé tutta si strinse.
E 'l crin ch'en cima al capo avea raccolto
In un sol nodo immantinente sciolse,
Che lunghissimo in giù cadendo e folto,
D'un aureo manto i molli avorj involse.
O che vago spettacolo è lor tolto!
Ma non men vago fu chi loro il tolse.
Così dall' acque e da' capelli ascosa,
A lor si volse lieta vergognosa.

Rideva insieme, e insieme ella arrossia;
Ed era nel rossor più bello il riso,
E nel riso il rossor che le copria
Insino al mento il delicato viso.
Mosse la voce poi si dolce e pia,
Che fora chiascun altro indi conquiso:
O fortunati peregrin, cui lice
Giungere in questa sede alma e felice."

und:

„Poichè lasciàr gli avviluppati calli,
In lieto aspetto il bel girardin s'aperse:
Acque stagnanti, mobili cristalli,
For varj e varie piante, erbe diverse,
Apriche colinette, ombrose valli,
Selve e spelunche, in una vista offerse:
E quel che 'l bello e 'l caro accresce all'opre,
L'arte che tutto fa, nulla si scopre." etc.

Wir haben oben die Geschichte des italienischen Dramas unterbrochen, um dem Verlauf der italienischen Epik während ihrer Blütezeit ungehemmt folgen zu können; jetzt aber nehmen wir die Skizzierung der dramatischen Poesie dieser Periode wieder auf, um ihr dann die der lyrischen folgen zu lassen.

In der Tragik wurde die durch Polizianos Orfeo eröffnete Bahn eingehalten. Die tragische Dichtung war demnach Sache der Gelehrsamkeit und der Gelehrten, gleichsam ein Monopol des philologischen und antiquarischen Wissens, gewaltsames, kaltes und unpopuläres Reproduzieren klassischer Formen. An die Spitze dieser tragischen Machwerke stellen die Italiener die Sofonisba von Trissino (S. 331), gleich dem verfehlten Epos dieses Dichters in versi sciolti geschrieben, welche von da ab das tragische Versmaß wurden. Trissinos Tragödie ist ebenso farb- und leblos wie sein Heldengedicht, eine geistlose Schulübung nach angeblich aristotelischen Vorschriften, in deren dürrer Regelrechtigkeit da und dort eine belebtere Scene vorkommt, eine Oase in der Wüste. Dasselbe gilt von Giovanni Rucellais (1475—1525) Tragödien Oresto und Rosamunda, nur muß bezugs der letzteren noch beigefügt werden, daß mit ihr eine zahlreiche Reihe von italienischen Greuelstücken begann, welche nach des Römers Seneca Vorgang das Tragische im Schlächtermäßigen suchten und, damit noch nicht zufrieden, der brutalsten Grausamkeit bald auch noch die bestialische, in Blutschande schwelgende Unzucht gesellten, um die Wirkung auf die abgestumpften Nerven einer erschlafften Generation zu erhöhen. Solche Trauerspiele schrieben, während Alamanni, Giustiniano, Anguillara und Dolce mit Übersetzung und Modernisierung griechischer und römischer Tragödien sich begnügten, Giraldi Cinzio (S. 316), A. Decio da Orti, Manfredi, Sperone Speroni. Edlerer Tragik befliß sich Tasso (S. 381 fg.) in seinem Torrismondo, der in Gedanken und Sprache oft an die glänzendsten Stellen des befreiten Jerusalems erinnert, aber gleichfalls an dem aristotelischen Regelzwange leidet. Auch der zügellose Pietro Aretino, dessen wir weiter unten noch zu gedenken haben, versuchte sich in der Tragödie, und zwar ist seine Orazia, welche die bekannte römische Geschichte von den Horatiern und Kuriatiern behandelt, den kräftigsten und selbständigsten Produkten der tragischen Litteratur der Italiener beizuzählen.

Auf dem komischen Gebiete erhielt sich die volksmäßige Komödie, die sogenannte Stegreifkomödie (Commedia dell' arte), deren Entstehung und Charakter schon erwähnt worden, rein von gelehrten Einflüssen und gab dem Italiener reichliche Gelegenheit, sein improvisatorisches Talent leuchten zu lassen und seinen Hang zu derbem Spaß, zur Zotologie und lachenden Satire zu befriedigen. Erst im 16. Jahrhundert kam im Gegensatz zu dieser nationalen Komödie die sogenannte gelehrte (Commedia erudita) in Flor, d. h. sie wurde von den Gelehrten eifrigst gepflegt. Diese Komödie ward

demnach gleich der italienischen Tragödie den Regeln des Aristoteles unterworfen und streng nach dem Muster der Stücke des Plautus und Terenz behandelt. Die Lustspiele dieser römischen Dichter wurden an den Höfen und in den Akademien bis ins 16. Jahrhundert herab in der Ursprache aufgeführt, daneben auch in italienischen Versionen, und die Charaktere und Sittenschilderungen der beiden alten Komöden mußten den Italienern dieser Zeit so bekannt und vertraut vorkommen, daß sich ihre Vorliebe für dieselben leicht erklären läßt. Aus dieser Vorliebe entsprang dann auch der Wunsch, gelehrten Zuschauerkreisen zeitgenössische Charaktere, Vorfälle und Sitten in plautinischen und terenzischen Formen, aber in einheimischer Sprache vorzuführen, und die Verwirklichung dieses Wunsches war die Commedia erudita. Der Stoff derselben ist die Liebe, aber welche Liebe! Man darf dieses geweihte Wort kaum durch Anwendung auf die tierische Genußsucht mißbrauchen, welche den Angelpunkt der italienischen Komödie abgiebt. Der Knäuel von Schmach, Schande, zügelloser Frechheit, bodenloser Gemeinheit, raffinierter Lasterhaftigkeit, Betrug, Ehebruch, Verhöhnung und Mißbrauch alles dessen, was sonst den Menschen heilig zu sein pflegt, den diese Lustspiele abwickeln, findet nur in den furchtbarsten Schilderungen Juvenals ein Gegenbild, und wenn man bedenkt, daß diese von Unzucht und Gotteslästerung strotzenden Stücke sehr oft Damen zugeeignet, immer aber am päpstlichen und an fürstlichen Höfen vor der sogenannten guten und besten Gesellschaft aufgeführt und mit Entzücken beklatscht wurden, so wird man die Verzweiflung gleichzeitiger Patrioten, welche Italien für immer verloren gaben, leicht begreifen und ebenso leicht den ungemein großen Wert ermessen können, welchen diese Lustspiele für die genaue Kenntnis der religiösen, sittlichen und bürgerlichen Zustände jener Zeit haben.



Niccolò Machiavelli.
Nach einer Büste im Museum zu Berlin.

Es ist noch unentschieden, ob Ariosto, der vier Lustspiele (Cassaria, I Suppositi, Lena, Il Negromante), geschrieben hat, oder der Kardinal Bibbiena (eigentlich Bernardo Dovizi, 1470—1520), Verfasser des Lustspiels Calandra, als Begründer der Commedia erudita anzusehen sei; entschieden aber ist, daß nicht nur der letztere, sondern auch der Dichter des Rasenden Roland im komischen Drama weit übertroffen wurde von Niccolò Machiavelli (1469—1527), dem berühmten florentinischen Staatsmann. Dieser weite und kühne Geist, dieser große und vom Unverstand viel verlästerte Patriot hat mit derselben Meisterhand, womit er in seinen Erörterungen der ersten zehn Bücher des Livius (Discorsi sopra la prima Deca di T. L.) die Grundzüge einer Philosophie des Staates und der Geschichte entwarf und in seinem arg verkannten, wie einer seiner Mißversteher behauptete, mit Teufelsfingern („Satanae digitis") geschriebenen Buch

vom Fürsten (Il Principe) dem Despotismus ein für allezeit nachschwärendes Brandmal aufdrückte, in seiner Komödie La Mandragola (deutsch von Ziegler und von Stern) die Sittenverderbnis, die soziale Fäulnis seiner Landsleute und Zeitgenossen geschildert. Befähigte Urteiler, welche dem Genius des großen Schriftstellers die gebührende Achtung zollen, haben nachgewiesen, daß das Grundgefühl, auf welchem Machiavellis ganze litterarische Thätigkeit ruhte, republikanische Vaterlandsliebe gewesen, und man braucht nur die berühmte Stelle in den Discorsi über Cäsar zu lesen, um diese Überzeugung zu gewinnen.

„Nè sia alcuno che s'inganni per la gloria di Cesare, sentendolo massime celebrare dagli scrittori; perchè questi che la laudano sono corrotti dalla fortuna sua e spauriti dalla lunghezza dell' imperio, il quale reggendosi sotto quel nome, non permetteva che gli scrittori parlassero liberamente di lui. Ma chi vuole conoscere quello che gli scrittori liberi ne direbbero, vegga quello che dicono di Catilina. E tanto è piu detestabile Cesare, quanto più è da biasimare quello che ha fatto, che quello che ha voluto fare un male."

Ebenso haben befähigte Urteiler dargethan, daß dieselbe wundersame Schärfe der Beobachtung, dieselbe Vielseitigkeit und Folgerichtigkeit des Gedankens, welche Machiavelli in seinen in Terzinen geschriebenen und Kapitel (Capitoli) betitelten lyrisch-didaktischen Betrachtungen — die mit Recht berühmteste ist die zweite, über das Glück (La Fortuna) — erwies, durch alle seine Werke hindurchgehe. Aber selbst urteilsfähiger Männer Ansichten sind in Betreff des Buches vom Fürsten weit auseinander gegangen. Dem großen Florentiner günstigst gestimmte haben geglaubt, ihm gerecht zu werden, wenn sie annehmen, derselbe hätte mit genialem Blick erkannt, daß das zerrissene, erniedrigte und verweichlichte Italien nur durch die umfassendste, rücksichtsloseste und konsequenteste Tyrannei eines schlauen und energischen Despoten gerettet und geeinigt werden könnte, und darum habe Machiavelli das Ideal eines solchen Despoten aufgestellt. Die Wahrheit ist aber, daß der tief blickende Mann in seinem Principe eine furchtbare Analyse des Despotismus selbst gegeben, daß er einen „Fürstenspiegel" geschaffen, daß er sein schreckliches und doch in jedem Zuge der Wirklichkeit abgelauschtes Gemälde als eine Warnungstafel vor die Völker hingestellt und daß er als selbstverständliche Moral seines Buches den Menschen zugerufen hat: Seht, so ist der Despotismus und so sind die Tyrannen! Ertragt ihr jenen und duldet ihr diese, so geschieht euch recht. Rousseau hat daher in seinem Contrat social wohl das Richtige getroffen, wenn er Machiavellis Principe geradezu als ein, als das „Buch für Republikaner" bezeichnete . . . . Was die Mandragola betrifft, so ist sie ohne Frage die bedeutendste Komödie der italienischen Litteratur, einer der glücklichsten Würfe, die jemals einem Komöden gelungen sind, eine Genialität im Entwurf, ein vollendetes Kunstwerk in der Ausführung.

Die Inhaltsskizze ist diese: Ein alter Florentiner Namens Nicia, dessen Doktorhut auf einem höchst bornierten Schädel sitzt, hat eine junge schöne Frau Namens Lucrezia, deren Verführung und Genuß der junge Callimaco brennend wünscht. Lucrezia ist aber von ihrem Gemahl strenge bewacht und überdies sehr keusch und ehrbar. Callimaco spekuliert daher auf die Borniertheit Nicias, sowie auf dessen sehnlichen Wunsch, einen Erben zu bekommen, dann auch auf den kupplerischen Hang der Sostrata, Lucrezias Mutter; außerdem hat er den Schmarotzer Ligurio, Nicias Hausfreund, zum Helfershelfer angeworben. Ligurio spinnt nun folgende Intrigue. Callimaco muß sich für einen berühmten Pariser Arzt ausgeben, welcher der pedantischen Ignoranz Nicias mit lateinischen Floskeln imponiert und

sich rühmt, ein unfehlbares Mittel der Fruchtbarmachung zu besitzen, einen Zaubertrank (Mandragola, unsere Mandragora), welchen Lukrezia einnehmen soll, bevor sie zu Bett geht. Da aber dieser Trank die erste Umarmung für den Mann tödlich macht, so wird dem Nicia als Auskunftsmittel vorgeschlagen, während der Nacht irgend einen Bauernburschen aufzugreifen und diesen das tödliche Abenteuer bestehen zu lassen. Der alte Einfaltspinsel sträubt sich anfangs dagegen, nachdem ihm aber vorgelogen worden, daß schon viele Könige und große Herren das Mittel angewandt hätten, willigt er ein. Nun gilt es, die Frau zu bearbeiten, und hiezu wird die Beihilfe ihrer Mutter Sostrata und ihres Beichtvaters Timoteo in Anspruch genommen. Timoteos Bereitwilligkeit und die Art, wie er sich seines Auftrags entledigt, ist die bitterste Satire auf die schändliche Kasuistik und grenzenlose Hobsucht der damaligen Pfaffenwelt. Sostrata führt den Pater zur Lucrezia. Kaum ist das, was man unter Jesuitismus zu verstehen pflegt, jemals so meisterlich gezeichnet worden wie in der Scene, in welcher der Pater das Gewissen der jungen Frau einschläfert.

Pater Timoteo. Ich weiß, was Ihr von mir hören wollt. Ich war wirklich länger als zwei Stunden über den Büchern, um diesen Fall zu studieren, und nach reiflicher Untersuchung finde ich vieles, was im besonderen und im allgemeinen für uns paßt.

Lucrezia. Sprecht Ihr im Ernst oder scherzt Ihr?

Pater. Ach, Madonna Lucrezia, sind das Dinge zum scherzen? Kennt Ihr mich erst seit heute?

Lucrezia. Nein, Pater. Aber dies scheint mir die entsetzlichste Sache, von der man jemals gehört hat.

Pater. Madonna, ich glaub' es Euch. Aber Ihr sollt nicht mehr so sprechen. Es giebt viele Dinge, die von ferne schrecklich, unerträglich, entsetzlich erscheinen und, wenn man sich ihnen nähert, freundlich, erträglich, vertraut werden. Man sagt daher: „Die Furcht ist größer als das Übel. Und dies ist eins von jenen Dingen. Ich kehre zu meinem ersten Rat zurück. Ihr habt, was das Gewissen betrifft, diesen allgemeinen Grundsatz zu beherzigen, daß, wo ein gewisses Gute und ein ungewisses Übel ist, man nie das Gute aus Furcht vor dem Übel unterlassen darf. Hier ist das gewisse Gute, daß Ihr in gesegnete Umstände kommt und dem lieben Herrgott eine Seele gewinnt. Das ungewisse Übel ist, daß der, welcher nach dem Tranke bei Euch schläft, stirbt; allein man findet deren auch, die nicht sterben. Da aber die Sache zweifelhaft ist, so ist es gut, daß sich Messer Nicia nicht in diese Gefahr begiebt. Was das betrifft, daß der Akt eine Sünde sein soll, so ist das ein Märchen. Denn der Wille sündigt, nicht der Körper; der Grund der Sünde wäre, dem Gemahl zu mißfallen, und Ihr zeigt Euch ihm gefällig, Vergnügen zu fühlen, und Ihr fühlt Mißvergnügen. Überdies muß man in allen Dingen den Zweck im Auge haben. Euer Zweck ist, einen Sitz im Paradiese auszufüllen, Euren Gemahl zufrieden zu stellen. Die Bibel sagt, daß Lots Töchter, im Glauben, allein auf der Welt übrig geblieben zu sein, bei ihrem Vater schliefen, und da ihre Absicht gut war, sündigten sie nicht.

Lucrezia. Wozu überredet Ihr mich?!

Pater. Ich schwöre Euch, Madonna, bei diesem heiligen Zeichen, daß, wenn Ihr in diesem Fall Eurem Gemahl gehorcht, Ihr Euch kein größeres Gewissen zu machen braucht, als wenn Ihr Freitags Fleisch esset, eine Sünde, die sich mit Weihwasser abwaschen läßt.

Sostrata. Sie wird thun, was Ihr wollt. Vor was fürchtest du dich, du Einfalt? Es giebt fünfzig Weiber in dieser Stadt, die dafür die Hände zum Himmel erheben würden.

Lucrezia. So sei's denn; aber ich glaube die Nacht nicht zu überleben.

Pater. Fürchte das nicht, meine Tochter; ich will Gott für Dich bitten, ich werde das Gebet des Erzengels Rafael hersagen, der Dich schützen möge. Geht mit Gott und bereitet Euch vor zu dem Mysterium, das vor sich gehen wird.

Sie giebt endlich nach und nimmt das Arkanum ein. Nicia, Ligurio und der in

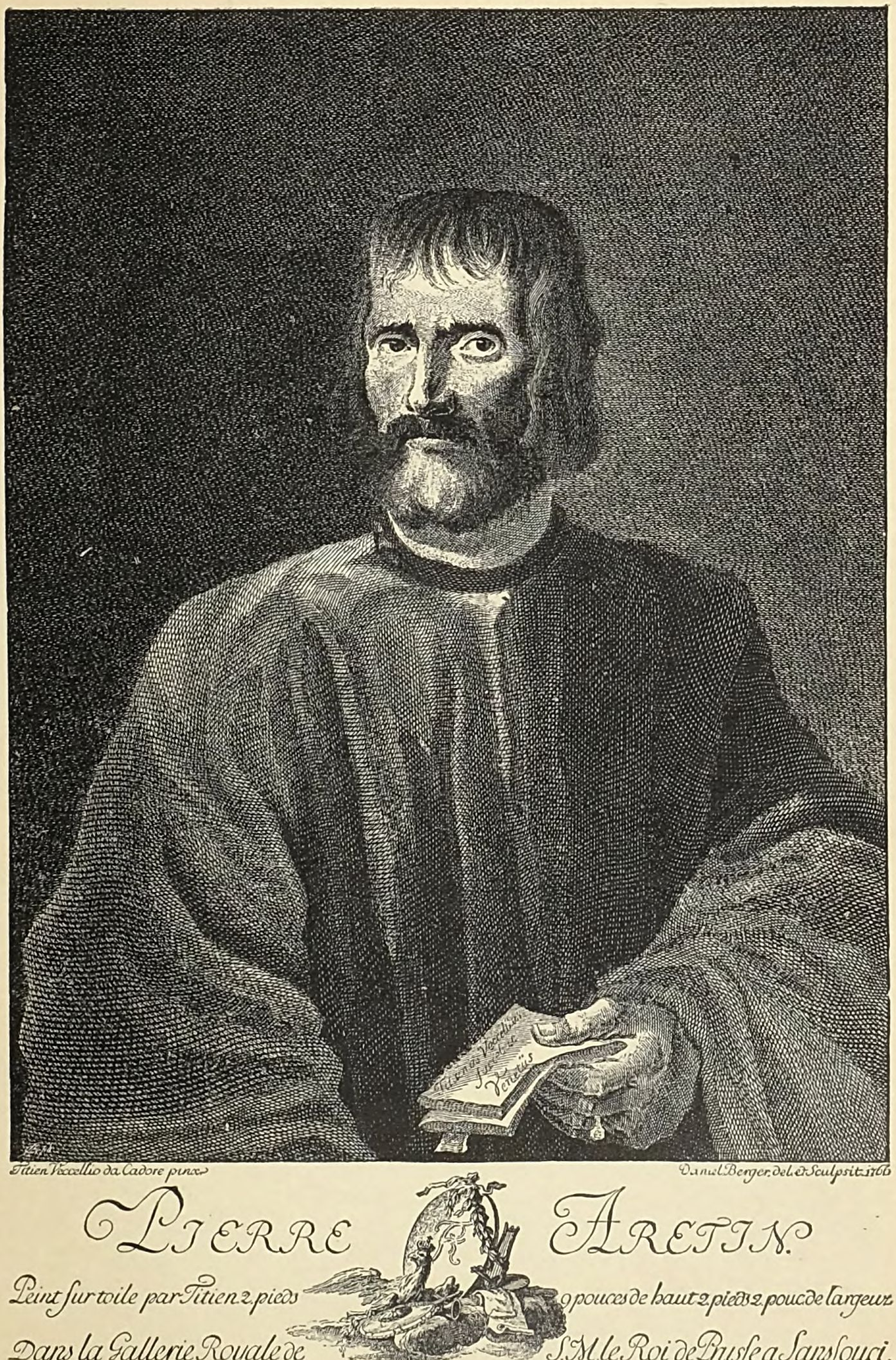
Callimacos Doktorhabit gesteckte Pater suchen bei Einbruch der Nacht in den Straßen nach einem Bauernburschen, finden einen solchen, nämlich den als Bauern verkleideten Callimaco, packen ihn und schaffen ihn nach Lucrezias Schlafgemach, welche sich ihm, nachdem sie die Beruhigung erlangt, daß mit der Sünde kein Mord verbunden sei, ohne weiteres ergiebt mit den Worten: „Da deine Schlauheit und die Dummheit meines Mannes, die Einfalt meiner Mutter und die Schlechtigkeit meines Beichtvaters mich zu etwas gebracht haben, was ich niemals freiwillig gethan haben würde, so will ich glauben, daß es eine göttliche Schickung so gewollt hat, und ich bin nicht imstande, zu verweigern, was der Himmel mir anzunehmen befiehlt."

Die Plastik der Charakteristik, welche Machiavelli als Komöde bewährt, der durchdringend scharfe, tiefsinnig kombinierende Verstand, welchen er in seinen staatsmännischen Arbeiten an den Tag legte, zeichnen ihn auch als Historiker aus.

Zu dem Besten, was über Machiavelli gesagt worden, gehört bekanntlich das von Gervinus über ihn Gesagte (Kleine hist. Schriften, I). Auch Klein hat nicht nur hinsichtlich der Leistungen Machiavellis als Komöde, sondern überhaupt zur Würdigung des Mannes viel Bemerkenswertes beigebracht (Gesch. d. Dramas, IV, 414 fg.). Das Glänzendste, was über Machiavelli geschrieben wurde, ist bekanntlich Macaulays Essay (Crit. and hist. Essays, edit. Tauchn. I, 61 seq.); allein der berühmte englische Historiker ist zum Vollverständnisse des Florentiners nicht durchgedrungen. Vgl. auch Th. Mundt, Machiavelli und das System der modernen Politik, 1861, und besonders P. Villari N. M. i suoi tempi, 1877—82.

Nachdem Italien in den Malespini, Compagni, Villani, Dandolo, Mussato, Navagero, Bembo, Bonfadio, Foglietta, Corio, Pigna und vielen anderen bisher bloße Chronikschreiber und Annalisten besessen hatte, stellte Machiavelli in seinen florentinischen Geschichtsbüchern (Istorie fiorentine, deutsch von Reumont) zuerst ein treffliches Muster pragmatischer Historik auf, und nach seinem Vorgange unternahm es Francesco Guicciardini (1483—1540), eine allgemeine Geschichte Italiens (Istoria d'Italia, z. ersch. 1561), zu schreiben, welches ausgezeichnete Werk Adriani († 1579) fortsetzte und dem die historischen Arbeiten von Nerli, Nardi, Burlammacchi, Segni, Varchi, Ammirato, Costanzo und anderen ergänzend zur Seite stehen. Das 16. Jahrhundert sah auch das beste Memoirenwerk der italienischen Litteratur entstehen, die höchst anschauliche und anziehende Autobiographie des berühmten Künstlers Benvenuto Cellini (1500—71; deutsch v. Goethe).

Zur Komödie zurückkehrend, finden wir, daß nächst Machiavelli der verrufene Buchbinder Pietro Aretino (1492—1557) die meiste dramatische und komische Kraft besessen hat. Er schrieb fünf Komödien (Marescalco, Cortigiana, Ipocrito, Talanta, Il filosofo), die von Witz und Obscönität übersprudeln und in ihrer planlosen Willkür und burlesken Ungezwungenheit mehr in die Sphäre der Commedia dell' arte als in die des gelehrten Lustspiels gehören. Peter der Aretiner ist wie in diesen Komödien so in allen seinen zahlreichen Werken in Versen und Prosa (Sonetti lussuriosi, Rime, Stanze, Capitoli, Ragionamenti piacevoli, Puttana errante, Lettere) der eigentliche Typus seiner Zeit, ein über alle Begriffe schamloser und verworfener Gelegenheitspoet von reichstem Talent, aber gemeinster Gesinnung und ruchlosester Wüstlingsnatur. Den verruchtesten Mischmasch von Kuppelei und Frömmelei hat dieser verworfene Mensch vorgebracht in seiner Hofkomödie (Cortigiana), da, wo die Metze Alvigia die von ihr verleitete Bäckerin Togna zu einem ehebrecherischen Stelldichein überredet, Sätze aus dem Ave Maria und dem Paternoster in ihre schändlichen Lockungen mischend. Und



Pietro Aretino.

diesen zudringlichen Bettler, der sich mit unerhörtem Behagen in der Jauche der Sittenlosigkeit seiner Zeit wälzte, um alles ringsher damit zu bespritzen, fürchteten und belohnten nicht nur Kaiser, Könige und Fürsten, begönnerten nicht nur Päpste, nannten nicht nur seine Zeitgenossen den Göttlichen („il divino"), sondern er durfte es sogar wagen, nach dem Kardinalshut zu streben und mächtigen Monarchen eine Denkmünze zum Geschenke zu machen, welche er auf sich selber hatte prägen lassen und welche die Inschrift trug: „Divus Petrus Aretinus, flagellum principum". Würdig seines Lebens und Dichtens war auch sein Tod; denn als man ihm eines Tages einige Anekdoten von dem skandalhaft unzüchtigen Leben seiner Schwestern erzählte, wandelte ihn eine so unmäßige Lachlust an, daß er mit dem Stuhle, worauf er saß, rücklings umschlug und das Genick brach.[134]) Die vier genannten Lustspieldichter erreichte von den folgenden keiner mehr, weder Lodovico Dolce (1508—68), der in seinen Komödien (Ragazzo, Ruffiano, Fabrizia) sozusagen das Unmögliche leistete, indem er seinen Meister Aretino an Unzüchtigkeit übertraf, noch Francesco d'Ambra, noch Giammaria Cecchi, noch Francesco Grazzini u. a. m. Der Neapolitaner Giambattista della Porta († 1615) nahm in seinen Lustspielen die Alten zum Muster, wußte aber doch den Geist seiner Heimat und Zeit darin zur Wirkung zu bringen. Des berühmten Philosophen Giordano Bruno (geb. um 1550, verbrannt zu Rom 1600) Komödie Der Lichtzieher (il Candelajo), welche den Aberglauben, die alchymistischen und nekromantischen Albernheiten geißelt, legt rühmliches Zeugnis ab von dem Phantasiereichtum und der Witzkraft seines Verfassers, welcher diese Gaben auch in seiner satirischen Allegorie Spaccio della bestia trionfante bewährte; nicht weniger aber bezeugt das Stück die kolossale Schamlosigkeit der italienischen Komik.

Giordano Bruno, der tiefsinnige Pantheist mit dem liebeglühenden Herzen, ist eines der edelsten und bedauerlichsten Opfer der Inquisition; man hat ihn mit Recht den „philosophischen Genius" Italiens genannt, denn in keinem seiner Landsleute war das spekulative Organ so ausgebildet wie in ihm. Er ist einer der Chorführer jener kühnen italienischen Denker des 16. Jahrhunderts, welche auf allen Gebieten die Emanzipation des Gedankens anstrebten und meistens auch die Märtyrer dieses Strebens wurden. Zu dieser heiligen Schar gehören Bernardino Telesio (1509—1588), Geronimo Cardano (1501—1576), Lucilio Vanini (geb. 1586, verbrannt 1619) und Tommaso Campanella (1568—1639), von welchem letzteren besonders zu rühmen ist, daß er sich mit einem Problem, welches auch unsere Zeit so lebhaft aufregt, mit dem Problem einer sozialen Reform angelegentlichst beschäftigte und dessen Lösung in seinem von dichterischer Weltanschauung zeugenden Buch Der Sonnenstaat (Civitas solis) versuchte.[135]) Den Kampf des freien Wissens gegen Wahnglauben und Geistesdespotie, den diese Männer begonnen, spielte der geistvolle Politiker und Historiker Paolo Sarpi (1552—1623) auf das spezielle Gebiet der Befehdung päpstlicher Gewaltanmaßung hinüber und bezeichnete durch sein klassisches Geschichtswerk über das Tridentiner Konzil (Istoria del concilio Tridentino) den Höhepunkt der Geltung, welche sich der reformatorische Geist jener Zeit in Italien zu erringen vermochte. Ein jüngerer Zeitgenosse Sarpis war Galileo Galilei (1564—1642), der unsterbliche Astronom und Physiker, der mit seinen Enthüllungen der Gesetze des Universums das 17. Jahrhundert so bedeutsam eröffnete. Das berühmte „Eppur si muove!", welches der müdgehetzte Greis dem durch die Inquisition erzwungenen Widerruf seiner Entdeckungen beigefügt haben

soll, gehört zu jenen nicht aktenmäßigen und dennoch weltgeschichtlichen Triumphworten, womit der Geist der Freiheit und des Lichtes alle Gewalt und List der Tyrannei zu schanden macht.

Nochmals auf das italienische Drama dieser Periode zurückkommend, müssen wir zum Schluß einer Gattung desselben gedenken, welche mit großem Aufwand dichterischer Kräfte wie scenischem Luxus behandelt wurde. Ich meine das Hirtendrama oder Schäfer-



Jacopo Sannazaro. Nach einem Gemälde von Rafael im Vatikan.

spiel. Das pastorale Element hatten die Italiener schon mit der provençalischen Lyrik in ihre Poesie eingeführt, und Jacopo Sannazaro (eigentlich Marche di San Nazaro, 1485—1530), durch seine Epigramme und sein episches Gedicht De partu Virginis einer der elegantesten und gefeiertsten lateinischen Poeten der Renaissance, gab diesem Element durch seinen aus Versen und Prosa gemischten idyllischen Roman Arcadia nationallitterarische Bedeutung. Sannazaros Arcadia, ein Buch, dessen Popularität sich daraus ermessen läßt, daß es während des 16. Jahrhunderts 60 Auflagen erlebte, gab das Signal zu eifriger Eklogendichterei, die aber nur durch den Umstand, daß aus ihr das Hirtendrama hervorging, der Erwähnung wert gemacht wird. Die Anfänge dieser dramatischen Gattung reichen nun zwar weit hinauf; denn es finden sich schon in Polizianos Orfeo starke pastorale Anklänge, allein als das erste regelmäßige Schäfer-

spiel ist Das Opfer (Sacrificio) des Agostino Beccari anzusehen, welches 1554 zu Ferrara zum erstenmal aufgeführt wurde. Zur höchsten Ausbildung verhalf dem Hirtendrama Torquato Tasso durch seinen Aminta, der 1572 erschien und in welchem der gefühlvolle Dichter einen wahren Blumenregen lyrischer Empfindungen ausschüttete. Den hinreißendsten Schmelz und Zauber erreichte seine idyllische Lyrik in dem Chorgesang der Hirten vom goldenen Zeitalter wo

„In süßen Reigen irrten
Durch Blumengewinde lüstern
Die Amorn, ohne Fackel, ohne Bogen.
Es saßen Nymphen, Hirten
Und mischten kosend Flüstern
In ihr Gespräch, wozwischen Küsse flogen,
Inniglich festgesogen.
Das Mägdlein durfte zeigen
Der frischen Rosen Fülle;
Besorgt um keine Hülle
Ließ sie des Busens herbe Früchte steigen.
Man sah im Bach, im Weiher
Mit der Geliebten scherzend oft den Freier.“

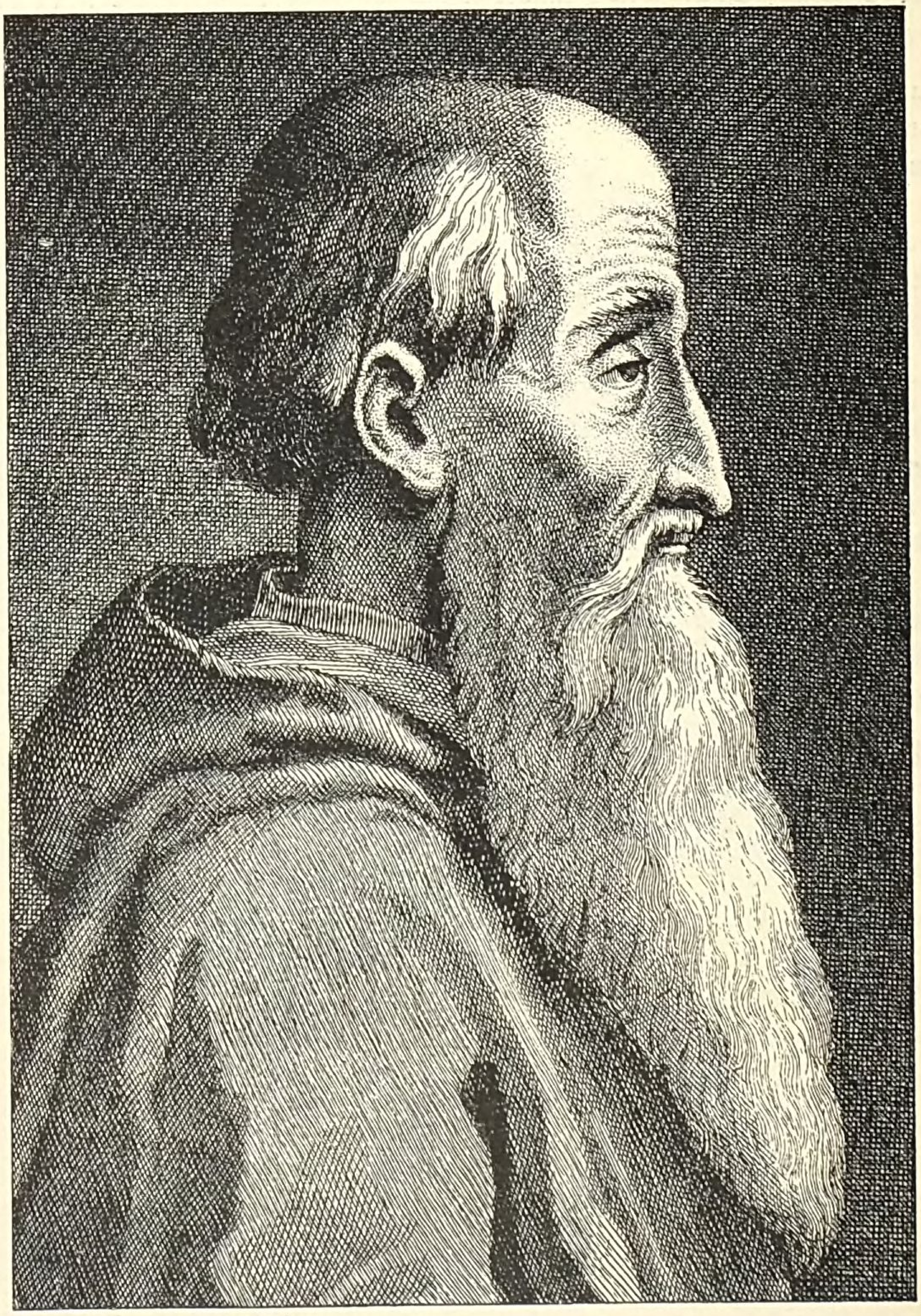


Giambattista Guarini.
Verkleinerte Wiedergabe eines Stiches von Kilian.

Die einfache Idyllik genügte aber in diesen Spielen den Italienern bald nicht mehr. Darum mischte Alvisio Pasqualigo hanswurstige, Christoforo Castelletti heroisch-romantische, Ongaro schifferliche Elemente in das Schäferdrama, und Giambattista Guarini (1537—1612) versammelte in seinem berühmten bukolischen Schauspiel Der treue Schäfer (Pastor fido, deutsch von Müller) antike Mythologie, den Pomp der Romantik, das Pathos der Tragödie, die Intrigue des Lustspiels und die pastorale Erotik. Guarini, ein Rival Tassos, legte es augenscheinlich darauf an, den „Aminta“ desselben zu übertreffen, allein er konnte ihn bloß nachahmen und erreichte ihn nur selten, wie etwa in dem Monolog der Amaryllis (Akt 2, Sc. 5) und in dem Hymnus auf die Liebe am Ende des dritten Aktes. Im Hirtendrama verband sich die italienische Poesie am entschiedensten mit der Musik, indem die lyrischen Partien, und deren waren sehr viele, komponiert wurden, und so ward das Schäferschauspiel die Basis der Oper. Mit Anbruch des 17. Jahrhunderts begann die Musik die erste Stelle im Kunstleben Italiens einzunehmen — ein deutliches Zeichen von der Erschlaffung des Volksgeistes — und die Oper wurde demnach ebenso eifrig gepflegt, als vom Publikum leidenschaftlich bevorzugt. Wir können uns jedoch nicht mit den Schicksalen dieser dramati-

schen Gattung befassen und müssen dieselbe, als wesentlich musikalisch, der Geschichte der Musik überlassen.

Die lyrische Poesie des 16. Jahrhunderts angehend, war zwar die Zahl der italienischen Lyriker dieser Periode Legion, allein da die Lyrik ein für allemal in der



Pietro Bembo. Ausschnitt aus einem größeren Stiche.

Manier Petrarcas befangen und die Nachahmung der Sonette, Canzonen und Madrigale dieses Dichters in Geist und Form stereotyp blieb, so ist darüber nur zu sagen, daß diese Lyrik recht schlagend beweist, was aus aller Poesie, aus der lyrischen aber hauptsächlich wird, so sie sich von ihrer naturgemäßen Basis, von der naiven Äußerung des Volkes, vom Volkslied, so gänzlich abwendet, wie es die italienische von jeher gethan: eine Sache des Kopfes, des Verstandes nämlich, ein leeres Klingklangspiel mit hergebrachten Floskeln und Formeln, in welches nur hie und da ein auserwählter Geist

wahre und tiefe Empfindung zu legen weiß. Man könnte, mit dem Kardinal Pietro Bembo (1470—1547) beginnend, mehrere Seiten mit den Namen italienischer Lyriker des 16. Jahrhunderts anfüllen; allein es genügt, die besseren oder, gerechter gesprochen, die unter ihren Landsleuten berühmteren namhaft zu machen, als da sind Baltassare Castiglione (1418—1529), Girolamo Fracastoro († 1518), der Erzbischof Giovanni della Casa (1503—56, berüchtigter Zotenreißer), Annibale Caro (1507—66), Bernardino Baldi (1553—1617), Claudio Tolommei († 1555), Benedetto Varchi (1502—65, oben unter den Historikern erwähnt), Giambattista Strozzi († 1571), Giovanni Guidiccioni (1500—41), Luigi Alamanni (S. 330), Francesco Maria Molza (1489—1544), Angelo di Costanzo (1507—90). Größere Originalität und Kraft, die sich leider vor Petrarcas Ansehen zu sehr demütigten, besaß die berühmte Gattin des tapferen Feldhauptmanns Ferrante d'Avalos, Marchese von Pescara, Vittoria Colonna (1490—1547), deren elegische Poesie durch den Tod ihres Gemahls angeregt wurde und die als Weib und Dichterin von ihren Zeitgenossen hoch gefeiert wurde, besonders von Ariost im 37. Gesange seines Orlando:[136])

„Nur Eine wähl' ich, doch ich wähle diese,
Die selbst verstummen heißt des Neides Toben,
Und keine zürnt mir, wenn ich sie erkiese,
Um, von den andern schweigend, sie zu loben.
Sie hat nicht nur durch ihrer Töne Süße
Sich selber zur Unsterblichkeit erhoben,
Sie ruft auch jeden lebend aus dem Grabe,
Von dem sie spricht, durch ihre holde Gabe.
Vittoria heißt sie, und vortrefflich schickt
Der Name sich für sie, die unter Siegen
Geboren ward, die eigner Lorbeer schmückt,
Weil vor und hinter ihr die Siege fliegen.
In ihr wird Artemisia neu erblickt,
Durch Gattenliebe groß — doch ihr genügen
Kann eines Mannes Prachtbegräbnis nicht,
Sie ruft vielmehr ihn aus dem Grab ans Licht.
Wird Porzia, wird Laodamia,
Argia mit viel andern noch gepriesen,
Wird noch gerühmt Evadne, Arria,
Die sterbend sich dem Gatten treu erwiesen,
Welch einen Ruhm verdient Vittoria?
Denn mochte neunfach ihn der Styx umschließen,
Sie zog den Gatten trotz des Todes Graus
Und trotz der Parzen doch zum Licht heraus.
Konnt' an dem Grab Achilleus' einst Homer
Dem Makedonier seinen Ruhm verleiden,
So würd' er, wenn er lebte, jetzt noch mehr,
Siegreicher Franz Pescara, dich beneiden,
Da solch ein keusches Weib, so hoch und hehr,
Mit dir vereint zu süßen Liebesfreuden,
So hell, wie jener, deine Thaten singt,
So daß dein Nam' in Ewigkeit erklingt."

Neben ihr that sich Veronica da Gàmbara (1485—1550) durch eheliche Liebe und Treue wie durch dichterische Begabung hervor, und als dritte Dichterin glänzt Gaspara Stampa (1524—1554), die Sappho Italiens. Das entschiedenste lyrische Talent von allen war indessen Torquato Tasso, wie er es schon in seinem befreiten Jerusalem und in seinem Aminta herrlich erwiesen. Die Sonette, Canzonen und Madrigale seines Canzoniere (Rime) offenbaren die großen Eigenschaften des Dichters, Glut und Tiefe des Gefühls, erotische und religiöse Innigkeit und ritterlichen Hochsinn überall, wo er sich von dem ankältenden Einfluß der Schule Petrarcas freizuhalten weiß, und so kann man sagen, daß Tasso, wie als Epiker, so auch als Lyriker die Vollendung und den Schluß der mittelalterlichen Romantik seines Landes bezeichne. Die Lyrik der Italiener des 16. Jahrhunderts nahm schon frühe didaktische und satirische Elemente in sich auf. So geht neben der Erotik in Ariostos lyrischen Gedichten ein allegorisch-lehrhafter Ton her, und in Machiavellis Capitoli ruht auf diesem der Hauptaccent. Die eigentliche Didaktik, das beschreibende Lehrgedicht, hatte sich an dem Studium

von Vergils Georgiken großgenährt, und nach diesem Muster schrieb Giovanni Rucellai, den wir früher als Tragiker nannten, sein Lehrgedicht von der Bienenzucht (Le Api), welchem die Italiener im didaktischen Fache nur des vielseitigen Luigi Alamanni Gedicht vom Landbau (Dell' Agricoltura) vorziehen. Unter den Vertretern der höheren Satire dieser Periode ist Pietro Nelli hervorzuheben, der den Ariost, Alamanni und andere an satirischer Kraft weit übertraf, während unter den Satirikern der folgenden Periode dem berühmten Maler Salvatore Rosa (1615—73) eine Ehrenstelle gebührt.

Dritte Periode der italienischen Litteratur.

Wir haben die Blütezeit der älteren italienischen Litteratur hinter uns und jetzt zunächst von dem Verfall, welchen sie im 17. Jahrhundert erlebte, zu berichten. Der nationale Sinn lebte nur noch in wenigen edleren Herzen; die Masse des Volkes schleppte stumpfsinnig die geistigen Ketten, womit es eine alles höheren Gehaltes bare, in tiefster Entsittlichung schwelgende Kirche belastete, wie die politischen, worein seine zahllosen Tyrannen es schnürten. Gedankenloser Sinnengenuß war die Losung des Italieners und mußte es sein. Die Kunst bequemte sich diesem Zeitgeschmack an und erniedrigte sich dadurch natürlich immer mehr. Die Wissenschaft und die Gelehrsamkeit führten in Schulen und Akademien, von denen die florentinische Della Crusca und die römische der Arkadier die berühmtesten waren, ein vegetierendes Dasein und gingen durch Pedanterie und subtile Abgeschmacktheit alles wohlthätigen Einflusses auf Leben und Litteratur verlustig. Dem philosophischen Genius Italiens, welcher sich im 16. Jahrhundert in Giordano Bruno und anderen so freiheitheischend geregt, hatte der flammende Holzstoß die Fittige so sehr versengt, daß er sich nie wieder zu kühnem Aufschwung zu erheben vermochte; die kirchlich-reformistischen Bestrebungen Sarpis waren zu vereinzelt und zu sorgfältig umzirkt, als daß sie ihre Wirksamkeit in weitere Kreise hätten ausdehnen können, und was Galileis große Entdeckungen angeht, so fanden dieselben bekanntlich in Italien nur Verfolgung und mußten erst auswärts eine sichere Stätte suchen, um fruchtbar werden zu können. Die Pflege der Künste war zwar auch im 17. Jahrhundert (Seicento) eine sehr eifrige; denn die politische und moralische Nullität der Nation gab sich gar gerne der süßen Täuschung hin, wenigstens im Reiche des Schönen immer noch die tonangebende Nation Europas zu sein; allein das ideale Streben und das produktive Feuer der früheren Generationen war erloschen. „Alles," bemerkt ein italienischer Litterarhistoriker, „was eine lebhafte Phantasie, eine melodische Sprache und ein üppiges Kolorit leisten konnten, war noch in den Gemälden und Gedichten der Italiener zu finden; aber Energie und Männlichkeit der Empfindung, Kraft und Gedrängtheit der Diktion, Kühnheit und Feuer in der Ausführung hatten mit dem Bewußtsein der Würde und Sicherheit, welche der Genuß bürgerlicher Freiheit gegeben, aufgehört." Die echten Quellen der Inspiration waren vertrocknet, und so ersetzten die Dichter und Künstler diesen Mangel an wahrem Gefühl durch Affektion und Gezwungenheit, durch geschraubte Bilder und weit hergeholte Gegensätze, kurz, durch alle die Fehler, welche die Malerschule Guido Renis wie die Dichterschule Marinis und überhaupt die Werke der „Seicentisti" charakterisieren.

Der eigentliche Tonangeber der schwülstigen, süßlichen, hohlen und üppigen Poesie dieser Periode war Giambattista Marini oder Marino aus Neapel (1569—1625),

der eine Menge von Sonetten, Eklogen und Epigrammen, das erzählende Gedicht Der Kindermord zu Bethlehem (La Strage degli Innocenti) und andere Sachen mehr geschrieben hat, für die italienische und auswärtige Litteratur des 17. Jahrhunderts jedoch hauptsächlich durch seinen Adonis (Adone, 20 Gesänge), in welchem er allen Ungeschmack der Zeit vereinigte, wichtig geworden ist. In welche Dichtungsgattung man den Adone eigentlich einreihen soll, ist schwer zu sagen, und sogar der weitschichtige Titel eines episch-romantisch-mythologischen Gedichtes reicht für dieses Werk, das die Leidenschaft der Venus für den Adonis zum Gegenstande hat, nicht recht aus. Es ist eine einheitlose, allen ideellen Gehaltes bare Aneinanderreihung von Geschichten und Situationen, in denen die Wollust die Hauptrolle spielt. Man muß aber gestehen, daß Marini sein üppiges Thema nicht nur durch sprachlichen Wohllaut einschmeichelnd zu machen, sondern auch mit außerordentlich erfinderischer Phantasie zu variieren wußte, Vorzüge, welche leider durch Überladung und Übertreibung, durch gelehrte Künstelei und pedantische Witzelei und eine gewisse widerliche Sentimentalität, die soweit geht, daß sogar der Eber, welcher den Adonis tötet, anfangs von dessen Schönheit entzückt und gerührt sich zeigt, allzu sehr wieder in den Schatten gestellt werden. In Marinis Gedicht schlägt der Ton eleganter, prunkvoller Lyrik vor, wie er besonders durch Guarini herrschend geworden; in dem komischen Epos seines Zeitgenossen Alessandro Tassoni (1565—1635), betitelt Der geraubte Eimer (La Secchia rapita, deutsch von Kritz), verbindet sich dagegen, an die Manier Bernis anknüpfend, die volksmäßige Satire mit der romantischen Epik. Der Gegenstand seines humoristischen Heldengedichtes, das seine Werthaltung als eines klassischen Werkes durch die Italiener vermöge seines gesunden Witzes und seiner schönen Diktion verdient, ist ein Streit, welchen im 13. Jahrhundert die von Modena mit denen von Bologna über den Besitz eines hölzernen Eimers geführt haben sollen. Sämtliche 12 Gesänge sind von lokaler Satire, und die Tendenz des Ganzen ist wohl keine andere als die Durchhechelung der oft ob Kleinigkeiten entbrannten, unaufhörlichen Kriege der Italiener unter einander, welche so sehr zum Verderben des Landes beitrugen. Zugleich mit Tassonis Gedicht erschien Francesco Bracciolinis (1566—1645) burleske Epopöe Die Verspottung der Götter (Lo scherno degli Dei), eine Travestie der antiken Mythologie, die sich meistens in der Sphäre der Gemeinheit und Trivialität hält. Das nämliche Merkmal eignet zwei weiteren, etwas später erschienenen epischen Burlesken, Lorenzo Lippis (1606—64) Malmantile racquistato und Paolo Minuccis Torracchione desolato, welche die abgebrauchte komische Manier durch Einmischung von Provinzialismen pikanter zu machen suchten. In edlerem Sinne wurde die komische Epopöe behandelt von dem reichbegabten Niccolò Fortiguerra oder Fortiguerri (1674—1736), der die ironische Romantik Ariostos in seinem Heldengedicht Richardett (Ricciardetto, 30 Gesänge, deutsch von Gries) mit Geist, Phantasie und Geschmack erneuerte.

In der Lyrik ahmten die meisten der Seicentisti, die Achillini, Preti, Cassoni, Bruni und andere, die Unnatur ihres Meisters Marini sklavisch nach. Indessen gab sich doch schon zu Anfang des Jahrhunderts eine starke Reaktion gegen das leere Formenspiel der Lyrik der Marinisten kund. Gabriello Chiabrera (1552 bis 1637) verwarf zuerst den petrarcaischen Sonettzwang, verwies auf die antiken Lyriker und verstand es nach Tiraboschis Zeugnis wie keiner, „in italienischen Lauten die Grazien Anakreons oder den kühnen Flug Pindars wiederzugeben.“ Ihm eiferten

Fulvio Testi (1593—1646), wie später Alessandro Guidi (1650—1712) und Carlo Frugoni (1692—1768) mit großem Erfolge nach; aber der Ruhm, der bedeutendste italienische Lyriker des 17. Jahrhunderts zu sein, kommt dem hochherzigen Patrioten Vincenzo da Filicaja (1642—1707) aus Florenz zu. Filicaja zeigt sich ebenso sehr von dem geist- und gemütlosen Getändel emanzipiert, welches seit Petrarca die italienische Lyrik im allgemeinen charakterisierte, als er von pedantischer Nachkünstelung der Alten frei ist. Seine Lyrik entquillt wirklich dem Herzen, und die einfache, kernige Sprache, in welche er seine männlichen Gedanken hüllt, verstärkt noch den imponierenden Eindruck derselben. Die Italiener der Neuzeit, welche sich um die politische und ethische Wiedergeburt ihres Vaterlandes mühten, waren diesem Dichter den ehrfurchtsvollsten Dank schuldig; denn mitten in der Sklavenhaftigkeit und Verworfenheit des siebzehnten Jahrhunderts erhob er seine tönende Stimme, um seine Landsleute aus dem Rausch der Sinne und Sünde, der sie befangen, zu wecken und ihnen seine schmerz- und zornvolle Begeisterung für das schöne und unglückliche Heimatland einzuflößen. Filicaja hat seine Gedichte unter dem einfachen Titel Poesie Toscane gesammelt. Am größten ist er als politischer Dichter. Unter seinen politischen Gesängen befindet sich das berühmte Sonett „Italia! Italia!“, nicht nur unzweifelhaft das gediegenste Produkt der italienischen Poesie im 17. Jahrhundert, sondern nach meinem Gefühle das edelste Kleinod der italienischen Lyrik überhaupt. Selbst ein Byron getraute sich nicht, es zu übertreffen, sondern vermochte es nur zu übersetzen (im Childe Harold, C. 4, St. 42).



Vinzenzo da Filicaja.

Nicht bald hat sich Gries im Verdeutschen südlicher Poesie so meisterlich erwiesen, als er es durch die nachstehende Übersetzung des köstlichen Sonetts gethan.

„Italia! Italia! O tu cui feo la sorte
Dono infelice di bellezza, ond'hai
Funesta dote d'infiniti guai,
Che in fronte scritti per gran doglia porte.
Deh, fossi tu men bella, o almen più forte!
Onde assai più ti paventasse, o assai
T'amasse men chi del tuo bello ai rai
Par che si strugga, e pur ti sfida a morte.

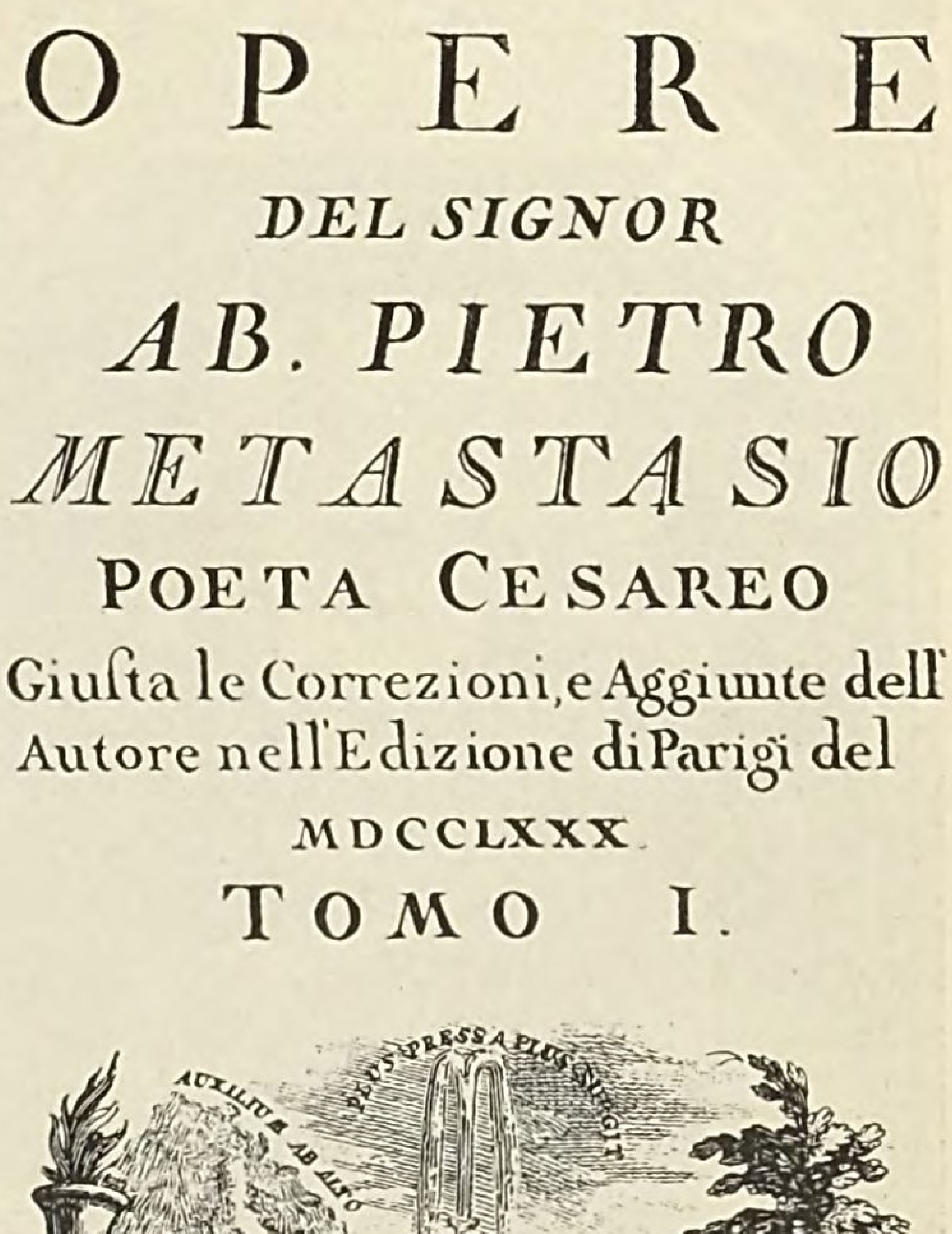
„Italia! o du, auf deren Auen
Der Himmel goß unsel'ger Schönheit Spenden,
So dir gebracht als Mitgift Leid oh'n Enden,
Das klar geschrieben steht ob deinen Brauen.
Möcht' ich dich minder schön und stärker schauen!
Damit mehr Furcht und minder Lieb' empfänden
Die, so nach deinem Reiz sich schmachtend wenden
Und dennoch dich bedroh'n mit Todesgrauen.

Eh' or giù dall' Alpi non vedrei torrenti
Scender d'armati, nè de sangue tinta
Bever l'onda del Po Gallici armenti.
Nè te vedrei del non tuo ferro cinta
Pugnar col braccio di straniere genti,
Per servir sempre o vincitrice o vinta."

Nicht strömen säh' ich von den Alpen weiter
Bewaffnet Volk, nicht mit den blut'gen Wogen
Des Po sich tränken Galliens Roß und Reiter;
Noch säh' ich dich, mit fremder Wehr umzogen,
Krieg führen durch den Arm ausländ'scher Streiter,
Stets, siegend und besiegt, ins Joch gebogen."

Aber Filicajas kräftiges Beispiel blieb ohne Nacheiferung, und in Giambattista Zappis (1667—1719) Lyrik begegnet uns schon wieder die gewohnte Verweichlichung und Süßlichkeit. Von edlerem Schlage sind die Gedichte von Zappis Gattin, der um ihrer Schönheit willen gefeierten Faustina Maratti.

Auf der Bühne gelangte während des 17. Jahrhunderts die Oper nicht allein zu vorwiegender Geltung, sondern auch zu fast ausschließlicher Herrschaft. Die Musik hatte zwar bisher im italienischen Drama überhaupt und in den Schäferspielen, wie in Guarinis Pastor fido, eine große Rolle gespielt, nun aber wurde sie entschieden zur Hauptsache, und die Poesie hatte nur noch Worte zu den dramatischen Melodien herzugeben. In diesem Sinn dichtete Ottavio Rinuccini († 1621) seine Operntexte Daphne und Eurydice, und seinem Beispiel eiferte Apostolo Zeno (1669—1750) mit großer Gewandtheit nach. Ihn verdunkelte Pietro Metastasio (eigtl. Trapassi, 1698—1782), ein durch und durch musikalischer Poet, der in seinen achtundzwanzig Melodramen dem melodischen Schmelz des italienischen Idioms zum höchsten Triumphe verholfen hat. Er war der gefeiertste italienische Dichter seiner Zeit und gilt seinen Landsleuten auch jetzt noch für klassisch, allein wir dürfen uns dadurch über seinen wahren Wert nicht beirren lassen. Sein Ein und Alles ist die unvergleichlich anmutige Sprache, die schmelzend weiche Form, welche sich den Noten des Komponisten buhlerisch anschmiegt. Im übrigen wird jedermann Schlegel recht geben, wenn er dem Metastasio zuschreibt „glänzende Oberflächlichkeit ohne Tiefe, prosaische Gesinnungen und Gedanken, Beobachtung der Schicklichkeit und scheinbare Sittlichkeit; denn die Wollust


OPERE
DEL SIGNOR
AB. PIETRO
METASTASIO
POETA CESAREO
Giusta le Correzioni, e Aggiunte dell' Autore nell' Edizione di Parigi del
MDCCLXXX.
TOMO I.

VENEZIA MDCCLXXXI
PRESSO ANTONIO ZATTA
Con Licenza de' Sup. e Priv. dell' Ecc^mo Senato

Faksimile des Titelblattes der Venet. Gesamtausgabe von Metastasios Werken.

wird in diesen Schauspielen nur eingeatmet, aber nicht genannt, und es ist immer nur vom Herzen die Rede." Zu diesen von Schlegel gerügten Fehlern kommt dann noch die Verbrauchtheit der Situationen und Charaktere und die Unwahrscheinlichkeit der Handlung. Metastasio war der Vollender der ernsten oder heroischen, tragischen Oper (Opera eroica, seria). Ein Nachfolger in seinem Amte als Hofdichter zu Wien, Giambattista Casti (1721—1803), widmete seine Kräfte anfangs der komischen Oper (Opera buffa), hat jedoch litterarische Bedeutung erst später durch seine in Ottaven verfaßten Galanten Novellen (novelle galanti) und durch sein satirisches Tierepos Die redenden Tiere (Gli animali parlanti, deutsch von Stiegler) erworben. Ersteres Werk reproduziert noch einmal die ganze Zügellosigkeit der italienischen Novellistik und fordert von dem Höhepunkt der Frivolität des 18. Jahrhunderts herab die Menschen zu mutwilligem, aber witzig motiviertem Gelächter über die Tragikomödie des Lebens auf. Auch die Redenden Tiere sind ein sprechendes Zeugnis von der grenzenlosen Libertinage jener Zeit, enthalten aber dabei die feinsten Beobachtungen über das Hof- und Staatsleben und eine scharfe satirische Kritik der politischen und sozialen Ideen und Zustände.



Carlo Goldoni.

Das höhere Lustspiel war seit Machiavelli und Peter dem Aretiner immer mehr verfallen und kam, durch die spanisierenden und französierenden Bestrebungen von Giglio († 1721), Faginoli (1660—1742), Liveri, der hauptsächlich um 1740—50 breitspuriges bürgerliches Lustspiel pflegte, und Chiari (1700—88) wenig gefördert, erst wieder zu scenischer und litterarischer Geltung, als sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts Carlo Goldoni (1707—1793) seiner annahm. Die Italiener verehren ihn mit Grund als ihren Molière, als den Schöpfer oder wenigstens Vollender ihres Charakterlustspiels (Commedia di carattere), nennen ihn mit dankbarer Emphase „il gran

Goldoni“, bewundern die Leichtigkeit und Raschheit seiner Hervorbringung, die sich in mehr als 120 Komödien bewährte, seine echt komische Ader, seinen attischen Witz, seine unerschöpfliche Erfindungsgabe, seine vielseitige, naturgemäße Charakterzeichnung und rechnen ihm überdies den Umstand hoch an, daß es ihm gelungen, nationalen Gehalt mit kunstmäßiger Form zu verbinden. Goldonis außerordentliche Popularität reizte den Venetianer Carlo Gozzi (1722—1806), Bruder des als feinsinniger Kritiker und vortrefflicher Stilist und Lyriker geschätzten Gasparo Gozzi (1713—86), zu dramatischer Nebenbuhlerschaft. Überzeugt, mit Goldoni im Charakterlustspiel nicht wetteifern zu können, setzte er alles daran, die altnationale Commedia dell'arte wieder ins Leben zu rufen. Wohlbekannt mit der Vorliebe seiner Landsleute für Phantastik aller Art, griff er zu den wunderreichsten Stoffen und formte seine Farcen und Maskenspiele (Das blaue Ungeheuer, Der grüne Vogel, Die Liebschaft der drei Orangen u. a., Dramenübersetzung von Volkmar) gleicherweise aus orientalischen Feenmärchen wie aus den burlesken Traditionen der alten Volkskomödie. Es gelang Gozzi auch wirklich, die Lustspiele Goldonis für eine Zeit lang von der Bühne zu verdrängen, aber für die Dauer vermochten seine Sachen (Fiabe, Märchen nannte er sie) das Publikum nicht zu befriedigen, und während jetzt die entartete Commedia dell'arte nur noch in den kleinen Volkstheatern zu Neapel, wo Francesco Cerlone in populär gehaltenen Haupt- und Staatsaktionen mit lustiger Person sich sehr fruchtbar erwies,[137]) ferner in Florenz, Turin und Venedig ein rohes und unbeachtetes Leben hinfristet, sind die Italiener mit neuer Liebe zu Goldoni zurückgekehrt.

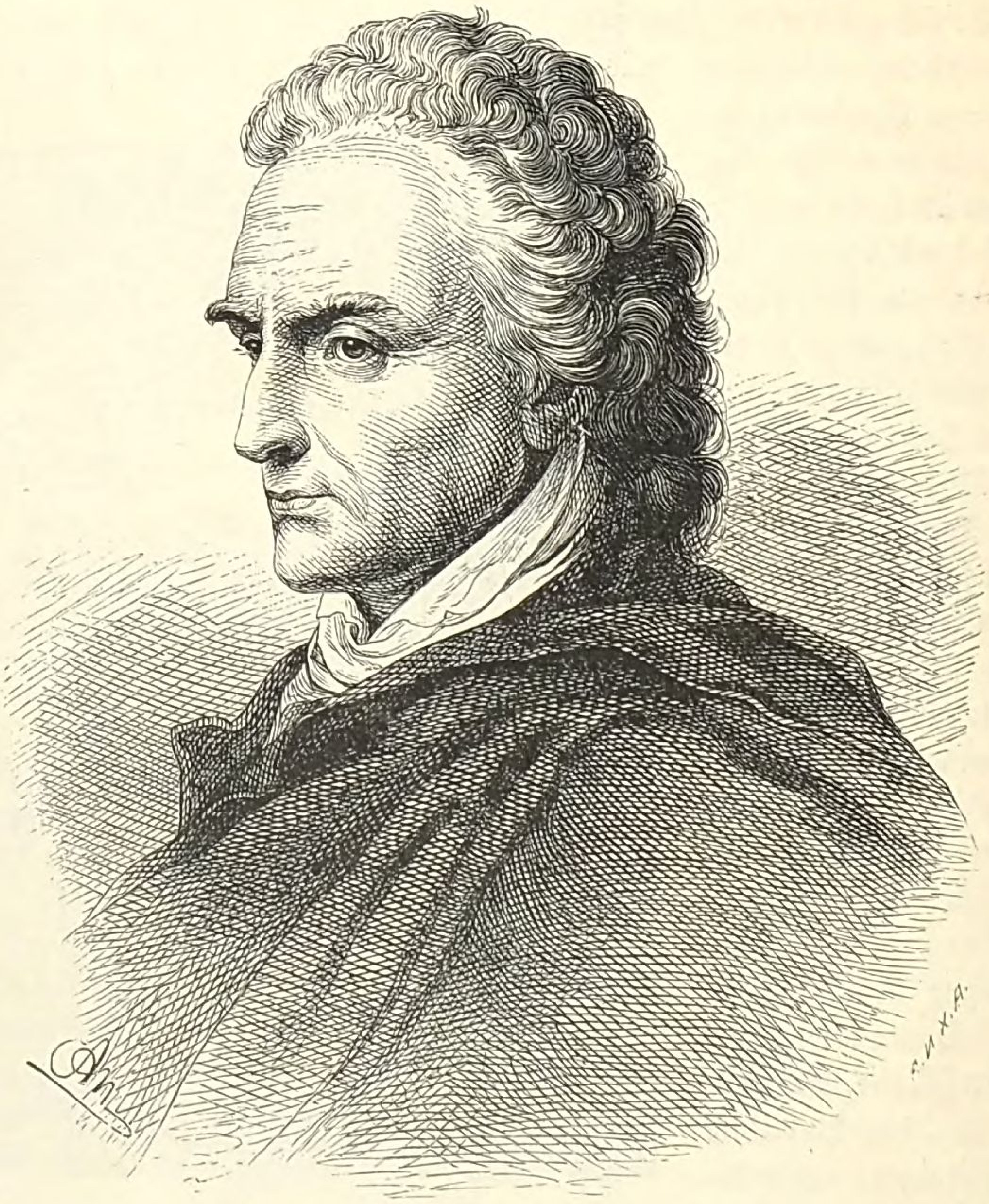


Carlo Gozzi. Nach dem Stiche von Eudner.

In der Tragik Italiens herrschte während des 18. Jahrhunderts die Nachahmung der französischen Tragödie, und sämtliche Versuche dieser Nachahmung, selbst die gerühmte Merope des Scipione Maffei (1675—1755) nicht ausgenommen, lassen äußerst nüchtern und kalt. Einen neuen Aufschwung nahm aber das tragische Spiel durch Vittorio Alfieri (1749—1803), dessen republikanische Feuerseele es unternahm, mit der Bühne zugleich den Staat zu reformieren und durch seine strengen und hochsinnigen Trauerspiele, deren er 21 dichtete, seine erschlafften Landsleute zur Wiedereroberung der alten

Kraft, Größe und Freiheit anzuspornen. Dieser große Mensch stand weit mehr unter dem Einfluß politischer als poetischer Inspiration.

Er hat eine bis auf die letzten fünf Monate vor seinem Tode fortgeführte Selbstbiographie hinterlassen: Vita di V. A. scritta da esso, zuerst gedruckt in den Opere postume 1804 (eine Verdeutschung erschien 1812). Vortretend an Bedeutung unter den Trauerspielen



Vittorio Alfieri. Nach dem Stiche von Anderloni.

sind Filippo, Antigone, Virginia, Agamemnone, Oreste, Saul, Mirra, Merope. Ganz erfolglos hat sich Alfieri als Lustspieldichter versucht. Eigentümlich sind seine Straffonette, welche er unter dem Titel Misogallo gegen die Franzosen schleuderte, nachdem er, im Jahr 1792 vor dem Losbruch der Septembergreuel mühsam aus Paris entkommen, in seinen auf die französische Revolution gesetzten Hoffnungen sich getäuscht sah. Das Beste, was über Alfieri geschrieben worden, ist Centofantis Aufsatz Sulla vita e sulle opere di V. A. 1842; dann das 34. bis 36. Kapitel in Villemains Tableau de la littérature du XVIII^me^ siècle und endlich die den Dichter betreffenden Abschnitte in A. v. Reumonts fleißigem und geistvollem Buch Die Gräfin von Albany, 2 Bde. 1860. Das Verhältnis zu dieser Frau, Luise von Stolberg, verheiratet an den „Prätendenten" Karl Eduard Stuart, welcher sich zu Tode soff, war der Lichtpunkt in Alfieris Dasein, welches, wie — mit verschwindend wenigen Ausnahmen — das aller wahrhaft großen und guten Menschen, kein glückliches war. Metze

Fortuna gesellt sich nur zu ihresgleichen. Auf die Rückseite seines von Fabre gemalten Porträts hat Italiens größter Tragiker sein berühmtes Sonett „Sublime specchio di veraci detti" geschrieben, worin er so sich schilderte:

„Erhabner Spiegel, du wahrhaft'ger Kunde,
Der, wie an Leib und Seel' ich bin, mir zeigt!
Spärlich das blonde Haar um Stirnesrunde,
Lang die Gestalt, das Haupt herabgeneigt;
Der Körper leicht gebaut auf schlankem Grunde,
Das Auge blau, die Nase grad', gebleicht
Die Haut, die Zähne fein in schönem Munde;
Blasser als auf den Thron ein König steigt.
Erst hart und herb, bereit doch zur Versöhnung;
Verstand und Herz in Fehde des Gebietes;
Stets zornig, nicht böswill'ger Angewöhnung.
Meist traurig, doch lass' froh ich auch mich gehen;
Bald glaub' ich mich Achill und bald Thersites.
Mensch, bist du groß? gemein? Stirb, um's zu sehen!"

Wir begegnen in seinen Trauerspielen (metrisch verdeutscht von Rehfues, in einer Auswahl von Lüdemann) überall demselben spröden und lakonischen Geiste, welcher das Buch Von der Tyrannei schrieb. Entrüstet über die Verweichlichung der Gemüter, welche durch Dichter wie Metastasio gefördert wurde, verschmähte Alfieri die bestechenden und verlockenden Mittel, womit der liebeschmachtende Wiener Hofpoet so große Wirkung hervorzubringen gewußt hatte. Der weibischen Liebessiechheit und thränenseligen Rührung der Charaktere Metastasios setzte er Personen von römischer Herbigkeit und katonischem Stoizismus entgegen, der faltenreichen, prunkmanteligen Form den knapp geschürzten Lakonismus seiner tapferen Sprache, der musikalischen Zerflossenheit skulpturmäßige Strenge und Bestimmtheit. Seine Poesie ist in Wahrheit Bildhauerarbeit, und es ist merkwürdig, wie durch und durch unmusikalisch dieser Italiener war, wie sehr er von dem weiblichen Naturell seiner Landsleute eine Ausnahme machte. Aber zur Poesie gehören schlechterdings Töne, Farben, Blüten und Düfte, und das gänzliche Verschmähen derselben hat sich an Alfieri bitter gerächt. Die Grazien haben ihm beleidigt den Rücken gewandt, seine Dramen sind hart, trocken, abstrakt; es sind Nächte voll Schrecken ohne irgend ein milderndes Licht, schneidende Dissonanzen ohne irgend einen versöhnenden Akkord. In seiner anatomischen Zergliederung der Leidenschaften oder vielmehr der zwei einzigen Leidenschaften, die er kennt, des Freiheitsdurstes und der Unterjochungslust, reiht er eine geistige Marter an die andere und gestattet dem Herzen keinen Augenblick hoffendes Aufatmen oder Ruhe. Selten, höchst selten läßt er demselben ein zärtliches Wort, einen klagenden Laut entschlüpfen. Er foltert es unerbittlich und macht es in düsterer Verzweiflung brechen oder in stoischer Resignation stillstehen. Seine Fehler springen uns frappant in die Augen, wenn wir seinen Filippo mit dem Don Carlos unseres Schiller vergleichen. Der deutsche Dichter hat aus diesem Stoff ein Hoheslied der Freiheitsbegeisterung geschaffen, aus welchem die edelste Humanität klingt und duftet, der italienische dagegen nur eine trockene und finstere Staatsaktion. Schillers Stück hinterläßt den erhebenden Eindruck, daß dem Guten und Schönen selbst in seinem Untergange der ideale Sieg über das Böse verbleibe, Alfieris Tragödie hingegen zwingt uns die trostlos bittere und niederschmetternde

Überzeugung auf, daß das Edle und Liebenswürdige nur da sei, um der Bosheit zum Opfer zu fallen. Indessen muß gesagt werden, daß einige Scenen in diesem Drama Alfieris in ihrer lakonischen Kraft mit zu dem Furchtbarsten gehören, was die tragische Poesie jemals hervorgebracht hat.

Zu diesen Scenen gehört besonders jene, wo König Philipp seinen Vertrauten Gomez auffordert, die Königin und seinen Sohn Carlos während einer Unterredung mit ihnen zu beobachten; dann diese Unterredung mit ihnen selbst, wo der Tyrann mit satanischer Schlauheit die Gefühle der Liebenden stachelt, sich zu verraten; endlich die in drei Verse zusammengedrängte Verständigung zwischen Philipp und Gomez, nachdem jener Frau und Sohn scheinbar gütig entlassen hat:

Fil. Udisti?
Gom. Udii.
Fil. Vedesti?
Gom. Io vidi.
Fil. Oh rabbia!
Dunque il sospetto? —
Gom. È omai certezza —
Fil. E inulto
Filippo è ancor?
Gom. Pensa —
Fil. Pensai. Mi segui.

Das Erwachen eines besseren Geistes in Italien, welches sich in Alfieri kundgab, läßt sich noch in mehreren Dichtern am Ausgang des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts deutlich wahrnehmen. So höchst erfreulich in Giuseppe Parini (1729 bis 1799), der in seinem geistvollen Gedichte Der Tag (Il Giorno), welches die Lebensweise der vornehmen Welt darstellt, die Ursachen und Wirkungen der moralischen Versunkenheit und der politischen Nichtigkeit seiner Landsleute, namentlich der sogenannten vornehmen Leute, satirisch aufzeigte und durch seine feine und witzige Sittenmalerei nicht wenig dazu beitrug, die italienische Gesellschaft aus ihrer üppigen Selbstvergessenheit aufzurütteln.

„Höchst ehrwürdig und groß zeigt Dante des alten Italiens
Bild und das mittlere zeigt lieblich und schön Ariost;
Aber du maltest das neue, Parini! Wie sehr es gesunken,
Zeigt dein spielender, dein feiner und beißender Spott.
Dient es zum Vorwurf dir, daß dein Jahrhundert so klein war?
Eher zum Lobe! Du warst wirklicher Dichter der Zeit.“ (Platen.)

Ehrenvolle Erwähnung verdienen auch Melchiore Cesarotti (1730—1808), weniger um seiner selbständigen Produkte als um seiner meisterlichen Übersetzung des Ossian willen, und der Sizilianer Giovanni Meli (1740—1815), welchen ein Landsmann „l'onor di Sicilia“ genannt hat und dessen Lieder im sizilischen Dialekt (deutsch von Gregorovius) voll von Frische und Süßigkeit sind. Giovanni Pindemontes (1751—1812) Trauerspiele, besonders seine Ginevra di Scozia, ernteten bei ihrem Erscheinen großen Beifall, sind jetzt aber so ziemlich verschollen und nur noch durch den Umstand merkwürdig, daß in denselben zuerst ein bescheidener Versuch gemacht wurde, von dem Regelzwange der französischen Dramatik Umgang zu nehmen. Ippolito Pindemonte (1753—1828), des Vorigen jüngerer Bruder, zeichnete sich durch

zarte, innige und für einen Italiener auffallend schwärmerisch und melancholisch gefärbte Lyrik aus, die sich mit Vorliebe auf dem Boden der Naturschilderung bewegte, deren sanfte idyllische Klänge jedoch unter dem Kampflärm einer so bewegten Zeit meist ungehört verhallten. Er hat auch ein Trauerspiel geschrieben, dessen Held der deutsche Hermann ist. In Alfieris Geiste sind die Tragödien Vincenzo Montis (1754—1828) gedichtet, allein nicht das Herz, sondern nur der Kopf hat sie der Hand diktiert. Denn Monti war weit entfernt, die stolze Republikanergesinnung Alfieris zu teilen. Sein Genie bewahrte ihn nicht vor Feilheit, und er trieb mit seinen Dichtergaben Schacher. Erst schrieb er, veranlaßt durch die Ermordung des Gesandten der französischen Republik durch den römischen Pöbel, im Dienst und zu Gunsten des Papstes das gegen den Geist der französischen Revolution gerichtete Gedicht Basvilliana, dann lief er zu den lombardischen Republikanern über, hierauf speichelleckte er als Hofpoet Napoleons und nach dessen Sturz sang er den österreichischen Kaiser lobpreisend an. Von seinen zahlreichen Werken kommt der in Terzinen geschriebenen Basvilliana der Preis zu; denn dieses, von des Dichters begeisterter Liebe für Dantes göttliche Komödie zeugende Gedicht zieht, wenn auch als Ganzes verfehlt und unwahr, durch zahlreiche erhabene, glut- und phantasievolle Einzelheiten vor den übrigen an.



Ugo Foscolo. Nach einem Stiche.

Daß er aber ein Dichter, das kann schon sein mit Recht berühmtes Sonett „Sopra la morte“ darthun, welches ich unbedenklich dem oben mitgeteilten Sonett Filicajas als ebenbürtig an die Seite stelle. Es lautet (mit Beigabe der Übersetzung von H. Leuthold, welcher das lange für unübersetzbar gehaltene meisterhaft bewältigte):

„Morte, che se' tu mai? Primo dei danni
L' alma vile e la rea ti crede e teme:
E vendetta del ciel scendi ai tiranni,
Che il vigile tuo braccio incalza e preme.
Ma l' infelice, a cui de' lunghi affanni
Grave è l' incarco, e morta in cuor la speme,
Quel ferro implora troncator degli anni,
E ride all' oppressar dell' ore estreme.
Fra la polve di Marte e le vicende
Ti sfida il forte, che ne' rischi indura;
E il saggio senza impallidir ti attende.
Morte, che se' tu dunque? — Un' ombra, oscura,
Un bene, un male, che diversa prende
Dagli affetti dell' uom forma e natura.“

„Wer bist du, Tod? Dein denkt mit Furchtgezitter,
Wem Schuld und Feigheit das Gemüt umspannen:
Der Himmel, der allmächt'ge, rächend tritt er
Mit deinem Fuß den Nacken des Tyrannen.
Doch der Gebeugte, dem das Leben bitter,
Dem alle seine Hoffnungen zerrannen,
Ihm bist du ein ersehnt willkommner Schnitter,
Er lächelt, wenn du mild ihn führst von dannen.
Der Krieger brennt, entgegen dir zu eilen,
Und trotzt im Kampfe deinen Schreckgewalten,
Der Weise harrt gelassen deinen Pfeilen.
Wer bist du, Tod? — Ein Schatten nur, gehalten
Für gut, für bös, wie sich dein Bild jeweilen
Nach unserm eignen Innern mag gestalten."

Ein weit ernsteres und edleres Streben lebte und wirkte in Ugo Foscolo (1779—1827), der mit zu den bedeutendsten gelehrten und dichterischen Vorkämpfern von Italiens nationaler Wiedergeburt gehört. Als Tragiker, als welcher er zuerst auftrat, unbedeutend, erregte er durch seinen Roman Briefe zweier Liebenden (Lettere di due amanti), welchen er später umgearbeitet unter dem Titel Letzte Briefe des Jacopo Ortis (Ultime lettere di Jacopo Ortis) herausgab, großes Aufsehen, wie nicht minder durch sein didaktisches Gedicht Von den Gräbern (Dei sepolcri, deutsch von Hilscher und von Heyse). Das erstere Werk ist der italienische Werther, indem der Held deutsche Sentimentalität mit italienischem Patriotismus vereinigt und an beiden zu Grunde geht; das zweite verfolgt einen hohen Ideengang und spricht strafende Wahrheiten aus, leidet aber an gekünstelter Gedrängtheit und Dunkelheit.

Von Foscolo besitzen wir als Seitenstück zu der angezogenen Selbstzeichnung von Alfieri ebenfalls eine solche in einem Sonett, welches Witte so verdeutscht hat:

„Mir furchte sich die Stirn noch vor der Zeit;
Das Haar ist blond, die Wange eingefallen,
Das Auge scharf, die Lippen wie Korallen,
Das Haupt gesenkt, Hals schlank, Brustkasten weit.
Die Glieder ebenmäßig, schlicht das Kleid,
Im Denken rasch, in Gang, That, Zorneswallen,
Verschwenderisch, doch mäßig, freundlich allen;
Die Welt, die mir verleibet, beut mir Leid.
An Worten kühn, an Thaten kühner, bin ich
Nachdenklich immer, einsam oft und trübe,
Unruhig, leicht erregbar, eigensinnig.
An Lastern reich und Eigenschaften, habe
Ich Sinn für Recht und folge doch dem Triebe;
So Ruh' als Ruhm erwartet mich im Grabe."

Die italienische Historik des 17. Jahrhunderts ist von geringer Bedeutung, und nur etwa Catarino Davila (1576—1631) und sein Zeitgenosse, der Kardinal Guido Bentivoglio, sind als ehrenwerte Vertreter derselben aufzuführen. Beide haben aber nicht nationale, sondern ausländische Stoffe behandelt: jener beschrieb die Guerre civili di Francia 1559—1598, dieser die Storia della guerra di Fiandra, d. h. die Geschichte des niederländischen Unabhängigkeitskrieges. Die Nationalgeschichte blieb von Guicciardini an verwaist, bis im 18. Jahrhundert der treffliche Lodovico Antonio Muratori (1672—1750) sich ihrer annahm. Mit unsäglichem Fleiße sammelte, sichtete und registrierte er die Materialien zu einer Gesamtgeschichte Italiens (Antiquitates Italicae medii aevi — Rerum Italicarum scriptores) und schrieb dann, durch solche Studien befähigt, seine Italienischen Annalen (Annali d'Italia dal principio dell' era volgare sino all' anno 1749). Sein Altersgenosse, der freimütige Pietro Giannone (1676—1748), der als Gefangener der Inquisition in einem

Kerker Turins starb, legte in seiner Geschichte Neapels (Storia civile del regno di Napoli) den Hauptaccent auf die Befehdung kirchlicher Tyrannei und Verdummung, und ein jüngerer Zeitgenosse von beiden, Girolamo Tiraboschi (1731—1794), unterwarf in seinem großen litterarhistorischen Werke (Storia della letteratura italiana) die Geistesthaten seiner Landsleute einer ebenso gründlichen als scharfsinnigen Untersuchung. Die Geschichte Italiens im Zeitalter der Revolution schrieb sodann Carlo Giuseppe Guglielmo Botta (1766—1837, Storia d'Italia dal 1789—1814), welcher später Guicciardinis Geschichtebücher fortsetzte und so eine allgemeine Geschichte seines Vaterlandes vom Jahre 1490 an lieferte, deren Schluß sein erstgenanntes Werk ausmacht und in welcher er bei jeder Gelegenheit die patriotische Mahnung anbrachte, daß Italiens Wiedergeburt nicht dem Auslande, weder den Österreichern noch den Franzosen, weder den Engländern noch den Russen anheimgegeben sei, sondern einzig und allein auf der Ermannung und Einigung der eigenen Söhne des Landes beruhe.

Vierte Periode der italienischen Litteratur.

Filicaja, Alfieri, Parini, Foscolo und ihre Gesinnungsgenossen unter den Dichtern und Gelehrten Italiens hatten alles daran gesetzt, ihre Landsleute zum Bewußtsein ihrer schmachvollen Lage zu bringen, und es war ihnen gelungen, in allen edleren Gemütern die Sehnsucht nach besseren sittlichen und politischen Zuständen zu entfachen. Die französische Revolution, die von allen unterdrückten Völkern so heiß bewillkommt ward, schien die Wünsche dieser Sehnsucht verwirklichen zu wollen; aber bald mußten die Italiener, welche sich mit großer Begeisterung in die neue Bewegung geworfen hatten, erkennen, daß es den Franzosen nur um Eroberung zu thun sei, und Napoleons Herrschaft benahm ihnen dann vollends jede Illusion. Nach dem Sturze des großen Schlachtenmeisters lastete die Restauration, wie auf dem ganzen Kontinente, so auch auf Italien mit furchtbarer Härte, und die Tyrannen des Landes führten mit Hilfe österreichischer Bajonnette alle die alten Mißbräuche in dasselbe zurück. Indessen ging der Same, den das achtzehnte Jahrhundert gestreut, nicht verloren, und wenn auch die Carbonari-Verschwörungen, die Aufstände von 1820 mißglückten und im Blute der Patrioten erstickt wurden, so wirkten die Ideen, welche ihnen zu Grunde gelegen, dennoch im stillen fort und bereiteten allmählich den nationalen Aufschwung vor, welchen die Italiener vom Jahre 1830 an unleugbar genommen haben. Die Litteratur hat daran den größten Anteil; denn wie sie durch ihre Hingebung an das Ausland und dessen Muster in früherer Zeit zum Untergange der Unabhängigkeit und Würde Italiens wesentlich mitgewirkt hatte, so betrachtete sie es später als ihre heilige Pflicht, diese Schuld durch Erhebung der Gemüter, durch Weckung des Nationalsinns zu sühnen. Die Fesseln, welche ein Volk Jahrhunderte hindurch getragen hat, sind jedoch nicht plötzlich abzuschütteln, und so sehen wir auch die italienische Litteratur des 19. Jahrhunderts noch immer vom Ausland und dessen litterarischen Richtungen abhängig; allein das redliche Bestreben, die fremden Formen mit nationalem Gehalt zu erfüllen, muß ihr durchaus zuerkannt werden.

Die Revolutionsperiode hatte die schlummernden Geister aufgestört, die erschlafften Gemüter gestählt. Unbestimmten Hoffnungen und Erwartungen gesellte sich allmählich die Einsicht, daß vieles zu thun sei, bevor an die Verwirklichung derselben gedacht

werden könnte. Die Italiener begannen zu lernen und zu forschen. Eine Umbildung des Geschmackes bahnte sich an; man brach mit der Klassik, verwarf Aristoteles und Boileau, kehrte sich ab von der Weichlichkeit und Charakterlosigkeit Petrarcas und Metastasios und zollte der Mannhaftigkeit Alfieris Ehrerbietung. Die Bekanntschaft mit der deutschen und englischen Romantik verwies die Italiener auf ihr Mittelalter, dessen litterarische Schätze jetzt mit eifrigster Pietät ausgegraben wurden. Vor allen



Giacomo Leopardi. Nach einem Stiche.

war es Dante, welchem sich die Begeisterung einer enthusiastischen Jugend zuwandte; denn die göttliche Komödie ist nicht nur das Zentrum der Romantik, wie sie Schlegel nannte, sondern auch ein Kodex italienischen Patriotismus. Als solcher erregte sie den Genius von Giacomo Leopardi (1798—1837), dessen Gesänge (Canti, 1831) die edelste Frucht der italienischen Lyrik neuerer Zeit sind.[138]) In Dantes Geist und in der einfach schönen Sprache Filicajas stimmte er die Wehklage über Italien an:

„Mein Vaterland! Die Mauern und die Bogen,
Die Säulen und die Bilder und die Türme
Seh' ich aus Vätertagen;
Doch nichts vom Ruhm der Väter,
Vom Waffenglanze nichts, mit dem sie zogen
Voll Siegsbegier ins Feld der Schlachtenstürme.
Ich seh' dich Brust und Stirne wehrlos tragen,
Italia! Weh' der Wunden,
Des Bluts, der Blässe! So muß ich dich schauen,

Du wunderholdes Weib? Himmel und Erde
Frag' ich zu allen Stunden:
Wer brachte sie so weit? Und größres Grauen
Erweckt, daß ihre Arme
Gefesselt, daß einsam auf nackter Erde
Sie kauert, schleierlos, mit wirren Haaren,
Das Haupt in tiefem Harme
Gesunken bis ans Knie, das Aug' voll Thränen.
War's List, war es Verrat, was dir entwunden
Den Herrschermantel? War's Gewalt? Vom Haupte
Wer riß dir freventlich die goldnen Binden?
Wie bist du, wann, du Hehre,
Von solcher Höh' so tief herabgesunken?
Ist denn der deinen keiner mehr zu finden,
Der dich verteidigt? Waffen! Gebt mir Waffen!
Will kämpfen, streiten, fallen ich, der Eine!
Nur wecke sprühend, wie mit Feuerfunken,
Mein Blutstrom die italische Gemeine!"

Diese Verse sind Leopardis Canto an Italien (All' Italia) entnommen, welcher 1818 zugleich mit dem Gedicht über ein dem Dante zu errichtendes Denkmal zuerst erschien und den gewaltigsten Eindruck hervorbrachte, indem er den Italienern die Gewißheit gab, daß der Geist, welcher dereinst Alighieris patriotisches Herz beseelt hatte, unter ihnen noch nicht erloschen sei. Das gramvolle Zürnen des Dichters über die Schwäche und Zerrissenheit seines Heimatlandes, über die Trägheit und Entnervung seiner Zeitgenossen, verbunden mit dem Stolze der Erinnerung an eine ruhmreiche Vergangenheit, hat dann seinen vollendetsten Ausdruck erreicht in dem Canto an Angelo Mai, als er Ciceros Bücher De republica aufgefunden hatte. Hier verklärt die Begeisterung die männliche Thräne der Entrüstung im Auge Leopardis, und sein Gesang schwebt adlergleich majestätischen Fluges einher, an Gedankenschwung und edler Einfachheit den schönen Hymnen Pindars gleich. Nicht weniger ergreifend ist des Dichters Canto auf die Hochzeit seiner Schwester Paolina, ein wahrhaft erhabener Mahnruf an die Frauen Italiens, ihre Macht über die Männer nicht zur Entnervung, sondern zur Rettung und Stärkung des Vaterlandes zu benützen.

. . . . „O spose,
O virginette, a voi
Chi de' perigli è schivo e quei che indegno
È della patria e che sue brame e suoi
Volgari affetti in loco pose,
Odio mova e disdegno;
Se nel femmineo core
D'uomini ardea, non di fanciulle, amore."

Aber nie kann sich Leopardi zu lebensfreudiger Hoffnung erheben. Wie sein eigenes Dasein nur ein verzehrender Schmerz war, wie ihn

„Der Schlaf voll ängstlich wilder Träume, den
Wir Leben nennen —"

peinigte, so strömen seine Gesänge eine düstere Schwermut aus; sie variieren nicht nur in so tief melancholischen wie Die Erinnerungen und Monduntergang, sondern durchgängig das uralte und ewigjunge trostlose Thema, daß leben leiden sei und unser Dasein nur ein „nutzlos Elend".

. . . . „Fantasmi, intendo,
Son la gloria e l'onor; diletti e beni
Mero desìo; non ha la vita un frutto,
Inutile miseria."

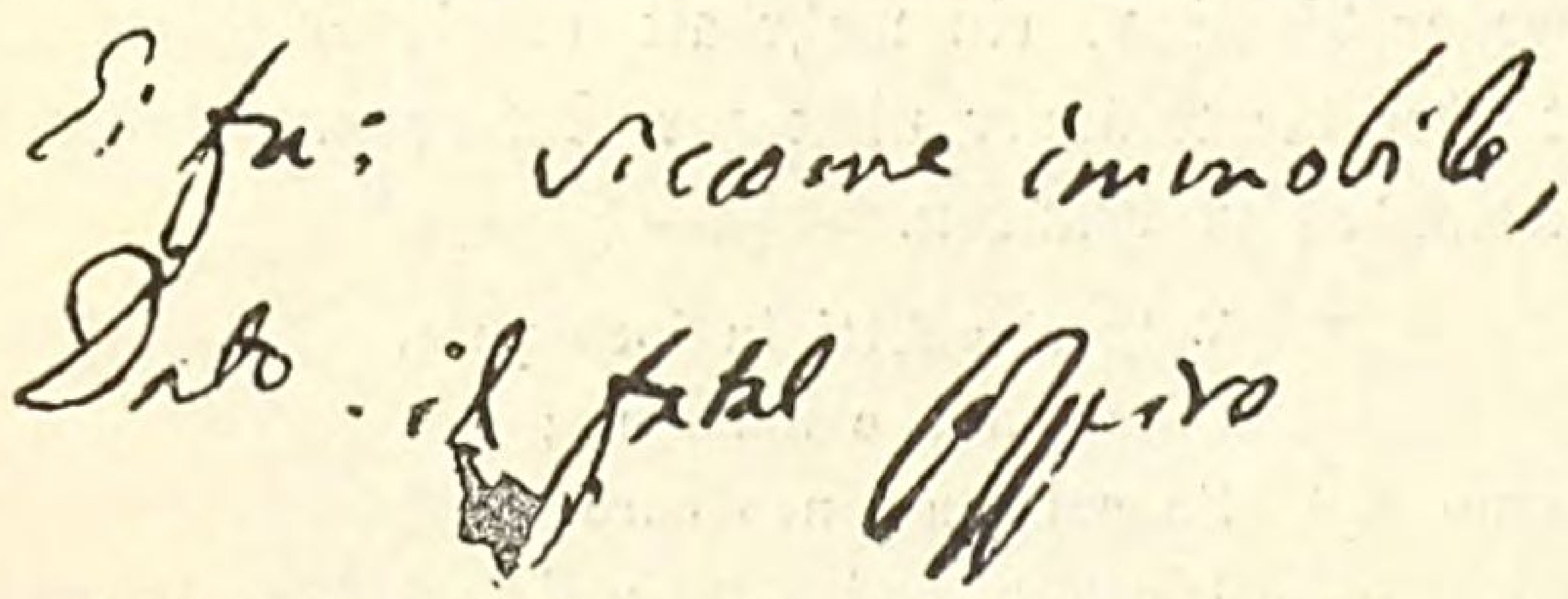
Zuletzt lief diese Schwermut in offenkundige Verzweiflung aus, wie insbesondere die schreckliche Strophe An sich selbst darthut.

„Nun wirst du ruhn für immer,
Du müdes Herz. Hin ist der Wahn, der letzte,
Den ewig ich geglaubt. Er ist zerronnen!
Es schwand für holden Trug mir
Der Wunsch sogar, nicht bloß die Hoffnung. Ruhe

Nun aus für immer! Lange
Genug hast du gepocht. Nichts lebt, das würdig
Wär' deiner Regungen, und keinen Seufzer
Verdient die Erde. Bittre Langeweile
Ist unser Sein und Kot die Welt — nichts andres!
Beruhige dich! Laß diese
Verzweiflung sein die letzte. Kein Geschenk hat
Für uns das Schicksal als den Tod. Verachte
Dich, die Natur, die dunkle
Gewalt, die schnöd' uns quält, im Dunkel herrschend,
Und des Weltalls grenzenlose Nichtigkeit!"

Was Leopardis Form angeht, so war er noch durchaus Klassiker, aber im besten Sinne; denn seine vollkommen antike Seele, sein mit hellenischer Weisheit und römischem Republikanismus aufgenährter Geist mußten zu ihren Ergüssen jede andere Form verschmähen außer der allereinfachsten, welche äußerlichen Schmuck als überflüssig betrachtet, den nationalen Reim als ein unumgängliches Zugeständnis mehr nur duldet denn sucht, und die Ideen plastisch hervortreten läßt.

Einen anderen Geist und eine andere Form nehmen wir in und an den Dichtungen von Alessandro Manzoni (1785—1873) wahr, dem Chorführer der italienischen Neuromantiker. Manzoni ist vor allem Christ und gläubiger Katholik, wie er denn auch seine Laufbahn mit religiösen Liedern (Inni sacri) begonnen hat; und ebenso wesentlich Italiener und Romantiker wie durch den gläubig katholischen Grundzug seiner Dichtungen, ist er es auch durch die ganz und gar malerische und musikalische Form derselben. Der Ruhm, der ihm als Lyriker zukommt, daß er nämlich an die Stelle der herkömmlichen Rhetorik und Deklamation Gefühlsinnigkeit und wahre, warme, klar quillende Empfindung gesetzt habe, gebührt ihm nicht minder als Tragiker. Seine zwei Trauerspiele Il conte di Carmagnola und L'Adelchi haben der kanonischen Geltung der pseudoklassischen Dramatik ein Ende gemacht und durch ihren nationalen Inhalt sowohl als ihre freiere Form nachhaltig und wohlthätig auf die zeitgenössische Litteratur seines Landes eingewirkt. Ihr dichterischer Wert beruht jedoch hauptsächlich auf ihren lyrischen Partien, auf den Chören, in welchen, wie in seiner berühmten Ode auf Napoleons Tod (Il cinque Maggio; verdeutscht von Goethe, von Fouqué und von Heyse) Manzonis Lyrik prächtig und machtvoll auftönt, besonders in diesen Strophen:

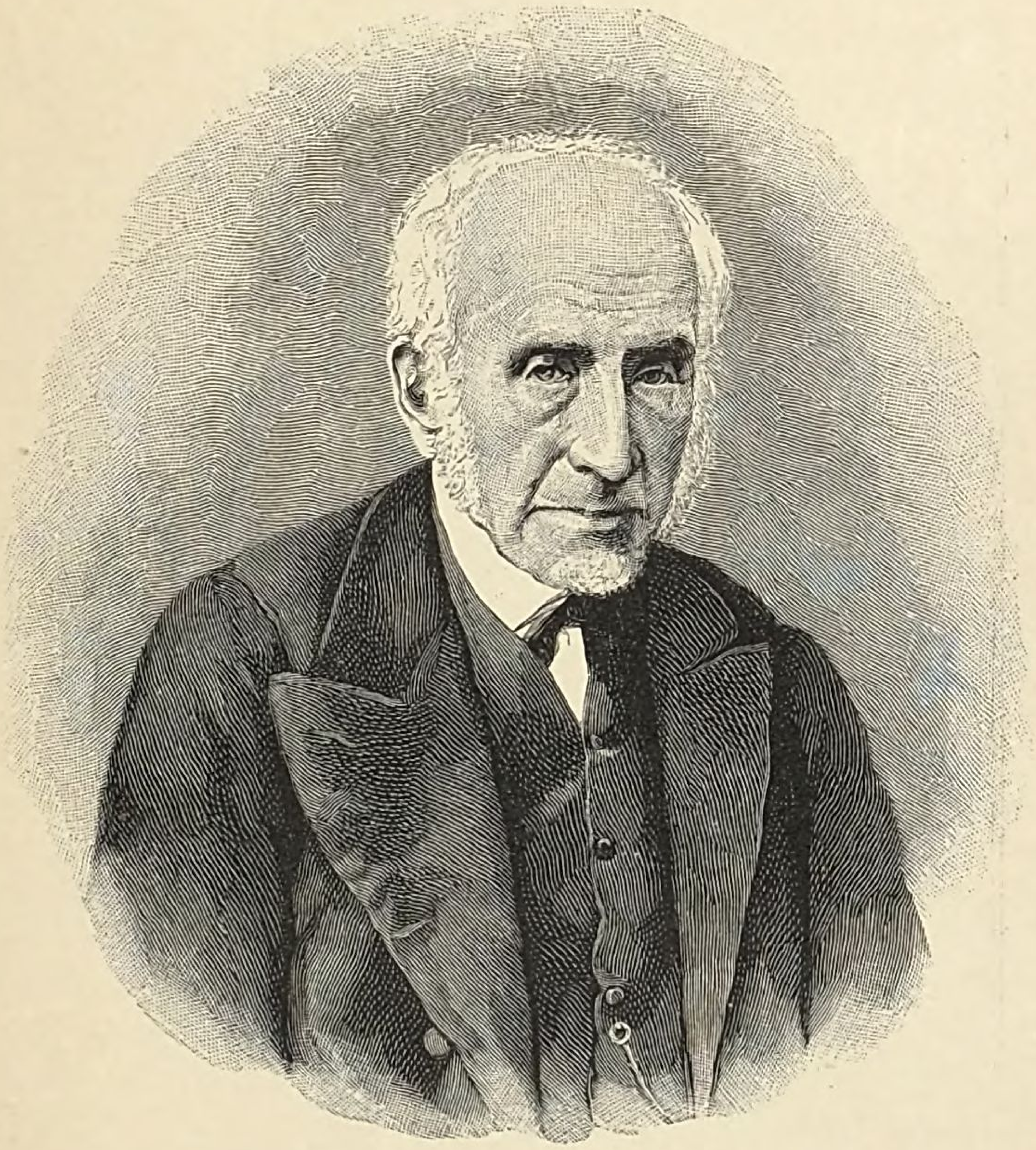


Zwei Verse aus Il cinque Maggio. Autograph Manzonis.

„Dall' Alpi alle Piramidi,
Dal Manzanarre al Reno,
Di quel securo il fulmine
Tenea dietro al baleno;
Scoppiò da Scilla al Tanai,
Dall' uno all' altro mar."

„Ei si nomò: due secoli,
L'un contro l'altro armato,
Sommessi a Lui si volsero
Come aspettando il fato:
Ei fe' silenzio, ed arbitro
S'assise in mezzo a lor."

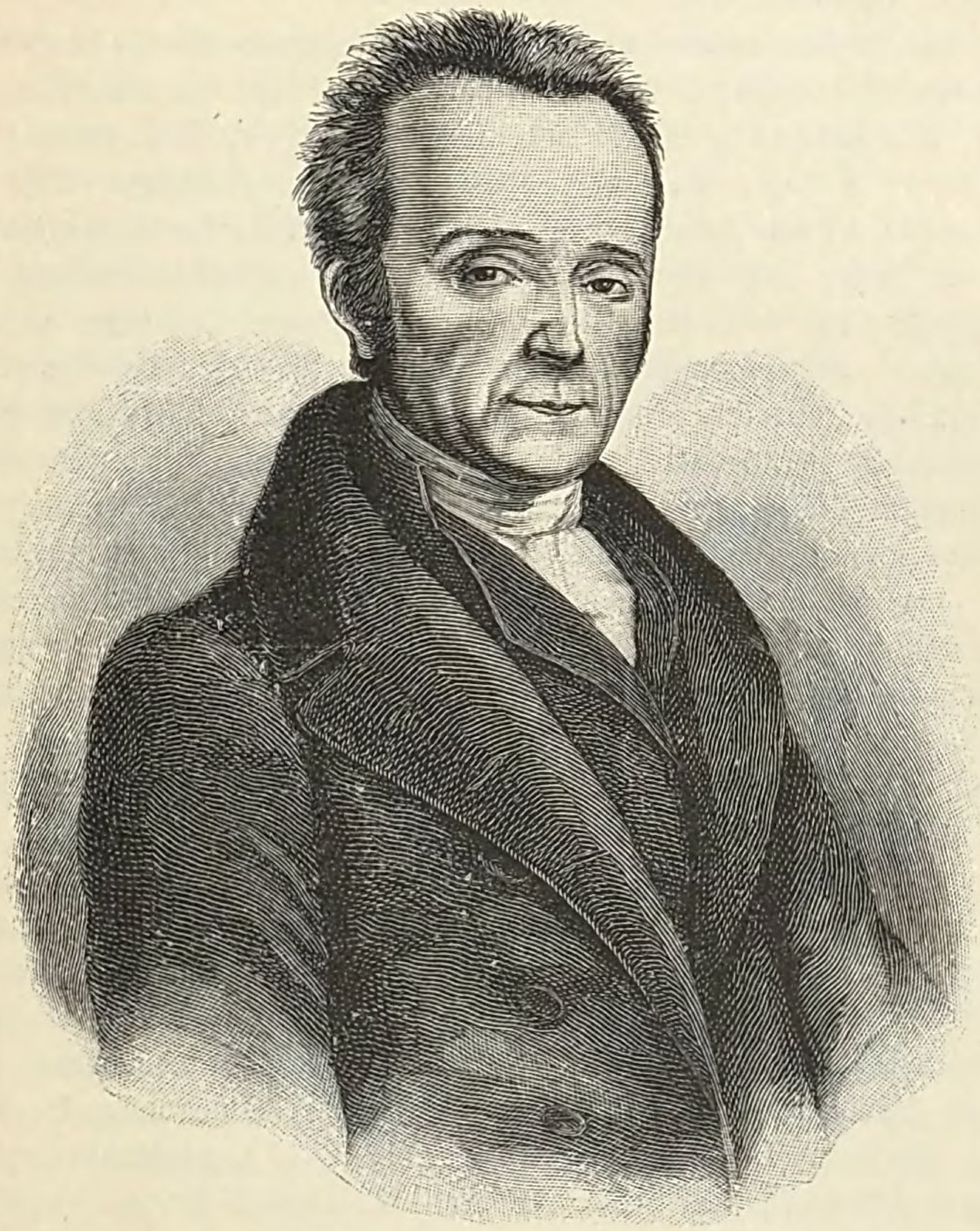
Ein von Manzoni hinterlassenes und 1878 veröffentlichtes Gedicht, Del trionfo della libertà, kommt weder an Gedankenschwung noch an Stilglanz der Napoleonsode gleich. Diese ist und bleibt in Gehalt und Form das Bedeutendste, was Manzoni geschaffen. Sein historischer Roman Die Verlobten (Promessi Sposi, deutsch von Bülow, von Leßmann, von Fink, von Schröder) hat zwar in Italien und Deutschland vermöge schöner Einzelheiten, die einem Dichter ersten Ranges zur Ehre gereichen



Alessandro Manzoni.

Nach Photographie.

würden, viele Verehrer gefunden, ist aber im Grunde doch ein unbehilfliches und zerbröckeltes Werk, das, eine Frucht der Nachahmung Walter Scotts, dessen historische Romandichtung von den italienischen Romantikern mit Begierde aufgegriffen wurde, im ganzen sein Vorbild keineswegs erreicht, ein Urteil, das freilich dem bedeutender italienischer Kritiker und des Publikums widerspricht. An Umfang des Talents, besonders an dramatischem Nerv, wird Manzoni übertroffen von Giovanni Battista



Silvio Pellico.

Niccolini (1782—1861), der in seinen Erstlingstragödien (Polissena, Ino e Temisto, Medea) sich streng an die Form Alfieris hielt, aber später dem romantischen Geiste die geziemenden Einräumungen machte und vermöge seiner Trauerspiele Antonio Foscarini, Filippo Strozzi, Giovanni da Procida, Lodovico Sforza und Arnaldo da Brescia als der gediegenste Repräsentant nationaler Tragik im neuzeitlichen Italien zu begrüßen ist. Sein Arnaldo insbesondere ist ein Werk großartigen Stils und gewährt durch die patriotische Energie, von welcher es erfüllt ist, den wohlthuendsten Eindruck.

Weicher und lyrischer zeigt sich Silvio Pellico (1789—1854), dessen um seiner Vaterlandsliebe willen erduldete Leiden in den Kerkern des Spielbergs durch sein Buch Le mie prigioni in aller Welt bekannt wurden. Pellico ist eine durchaus elegische

Natur, auch in seinen Trauerspielen, von welchen Francesca da Rimini (deutsch von Duttenhofer) durch den rührenden Stoff und die Zartheit und Innigkeit der Behandlung ein Lieblingsstück der Italiener wurde, wie es überhaupt das Beste ist, was er gedichtet hat. Von sonstigen Dramatikern sind zu nennen Ventignano, Marenco, Sgricci, der seine Tragödien improvisierte, die Lustspieldichter Giraud, Nota, Rosini, welche Goldonis Manier huldigten, und der Librettodichter Romani, der in Metastasios Fußstapfen trat.

Unter den Lyrikern wurden außer den bisher genannten Poeten in weitern Kreisen bekannt Jacopo Vittorelli, Ricci, Andrea Maffei, Tommaseo, Borghi, Emiliani, Montanari, Sterbini, Costa, Mazza, Muzzarelli, Bondi, Nieri, Arici, Erico, Rosetti, die berühmte Improvisatrice Rosa Taddei, Teresa Bandettini und andere. Das stereotype Sonettelirilarum klingelte zwar noch vielfach in den Versen dieser Lyriker, daneben aber hat bei vielen denn doch ein edlerer Sinn platzgegriffen und sie Lieder gelehrt, die von rührender Teilnahme an dem Unglück ihres Vaterlandes und von Hoffnungen und Wünschen für dessen Befreiung widertönen. Als der bedeutendste italienische Sonettist des 19. Jahrhunderts dürfte ohne Widerrede zu bezeichnen sein der Römer Giuseppe Belli (1791—1863), welcher in den vielen Hunderten seiner im römischen Dialekte geschriebenen Sonette die Volkszustände seines Heimatlandes mit schalkhafter Ironie beleuchtet und mit ätzender Satirik das Pfaffentum gebrandmarkt hat.

Das junge Geschlecht der Romantiker baute indessen mit Vorliebe das Feld der poetischen Erzählung und des historischen Romans an. In weitaus den meisten dieser Hervorbringungen überwiegt doch eigentlich ein gutes Wollen das befriedigende Können. Alle diese Novellen in Versen, Romanzen und Romane erinnern den Litteraturkenner allzu deutlich an ihre Vorbilder und Muster: Scott, Byron, Hugo, Musset, seltener an Goethe, obzwar da und dort ein ganz lauter Anklang an den Faust vorkommt. Damit soll nicht gesagt sein, daß die altbewährte dichterische Begabung der Italiener nicht auch in diesen Versuchen mitunter glänzend sich bewährt habe, namentlich in formaler Beziehung. Unter den Romanzendichtern stehen voran Giovanni Berchet (1783—1851), I Profughi di Praga, Il Trovatore und Le Fantasie (deutsch von Passarge), welches letztgenannte Gedicht in eine glühende Brandmarkung italienischer Trägheit und Üppigkeit ausläuft), Tommaso Grossi (Ildegonda, La Fuggitiva), Bartolommeo Sestini (La Pia), Luigi Carrer (1801—50, gefühlvoller und gedankenreicher Lyriker: Alla terra, Al mare, Alle arti, Novellist in Versen: Sorella, Il Sultano, Novellist in Prosa: Gaspara Stampa, Le sette gemme) und Giulio Carcano (1812—84, Lyriker und Romanzendichter: Poesie, Dramatiker: Spartaco, Arduino, Begründer des Familienromans in Italien nach englischem Muster: Angiola Maria.)

Das nachhaltigste und fruchtbarste Talent entwickelte jedoch in dieser Richtung der Südtiroler Giovanni Prati (1815—84), welcher zuerst mittels seiner poetischen Erzählung Edmenegarda (1841) seinen Ruf begründete, um dann denselben als Lyriker und Epiker zu erweitern und zu befestigen. Allein das Hauptgewicht legte Prati selber auf sein großes episch-lyrisches Gedicht Armando, womit er nach 1860, also in seinen reiferen Jahren, hervorgetreten. Der Armando ist eine Art von italienischem Hamlet oder Faust oder Manfred oder vielmehr ein nicht gerade erquicklicher Mischmasch von diesen drei Typen, obzwar Prati mit nicht geringem Selbstgefühl die Eigenartigkeit und Ursprünglichkeit seines Helden betonte:

„Non è Fausto o Manfredo il mio poema,
Insigni forme che imitar non giova;
È un pensier del mio capo.“

Pratis Lyrik erweist sich am gehaltvollsten in der großen Sammlung seiner Sonette, welche Anima e Mondo betitelt ist. Als wütender Deutschenfresser spritzte er 1870 gereimten Geifer auf die Sieger von Wörth und Sedan.

Zur eifrigen Pflege des historischen Romans gaben Manzonis Verlobte das Signal; denn ein von Bertoletti etwas früher gemachter Versuch in dieser Gattung kann nicht in Anschlag gebracht werden. Anfangs herrschte blinde Nachahmung Walter Scotts, eine wahre Scottomanie; bald aber mischten sich der historischen Romandichtung auch die Graßheiten der französischen Neuromantiker in reichlichem Maße bei. Manzoni zunächst stehen als Verfasser historischer Romane G. Rosini (1776—1855, La monaca di Monza, eine Fortsetzung der Promessi sposi, Luisa Strozzi, Il conte Ugolino), Massimo d'Azeglio (Ettore Fieramosca, Niccolò de' Lapi), Tommaso Grossi (Marco Visconti) und Cesare Cantù (Margherita Pusterla). Diesen schlossen sich mit mancherlei Schattierungen an der verdiente Litterator Niccolò Tommaseo (Il duca d'Atene), der sich auch im sentimentalen Roman versuchte (Fede e bellezza), ferner Carlo Rusconi (Giovanni Bentivoglio), Ignazio Valletta (Le nozze di Buondelmonte), Bassanio Finoli (Igilda di Brivio), Giulio Bianchetti (Giulia Francardi), Luigi Forti (Teodolinda), Giovanni Colleoni (Isnardo).

Keiner von allen diesen Romanen — und wir haben nur die besseren genannt — erhebt sich über die Mittelmäßigkeit; wo sie sich nicht nach Art der Neuromantik Frankreichs in Gräßlichkeiten ergehen, sind sie höchst fromm und empfindsam und es wird in ihnen unendlich viel geweint, aber noch mehr gebetet. Die ästhetische Ausbeute ist durchgehends sehr gering. Von wahrhaftem, wenn auch vielfach fehlgehendem und in Greueln sich verlierendem Genie legte bisher nur ein italienischer Dichter historischer Novellen Beweise ab, der Livornese Francesco Guerrazzi (1804—1873), in dessen Romanen (Battaglia di Benevento, L'Assedio di Firenze, Isabella Orsini, Beatrice Cenci) sich alle Leiden und Leidenschaften, alle Kämpfe und Krämpfe der „Giovine Italia“ ein Stelldichein gegeben haben. Der moderne Sittenroman wurde von dem Neapolitaner Antonio Ranieri (1809—88, Ginevra) nicht ohne Erfolg in Italien eingeführt. Durch ihn und noch weit mehr durch Guerrazzi sehen wir eigentlich die italienische Neuromantik, insofern sie nach Manzonis und seiner treuesten Anhänger Sinn wesentlich in mittelalterlicher Glaubensinnigkeit besteht, schon verneint. Die Gesinnung und Schreibweise dieser Autoren ist durchaus modern, und Guerrazzis berühmte Romane zeigen deutlich, daß die neuromantische Illusion auch in Italien, wie allenthalben, vor der skeptischen Vernunft schlechterdings nicht bestehen kann. Hat doch diese im Gewande der Ironie, wie wir gesehen, der Romantik schon zu Pulcis und Ariostos Zeiten den Krieg erklärt. Heutzutage nun gab sie die leichtfertige Ironie auf, handhabte jedoch dafür eine noch schärfere Waffe, den Skeptizismus, dessen unerbittliche Logik alle romantischen Trugschlüsse zunichte macht. Eine großartige Probe von solcher Waffenführung lieferte Guerrazzis Satire L'asino (1857).

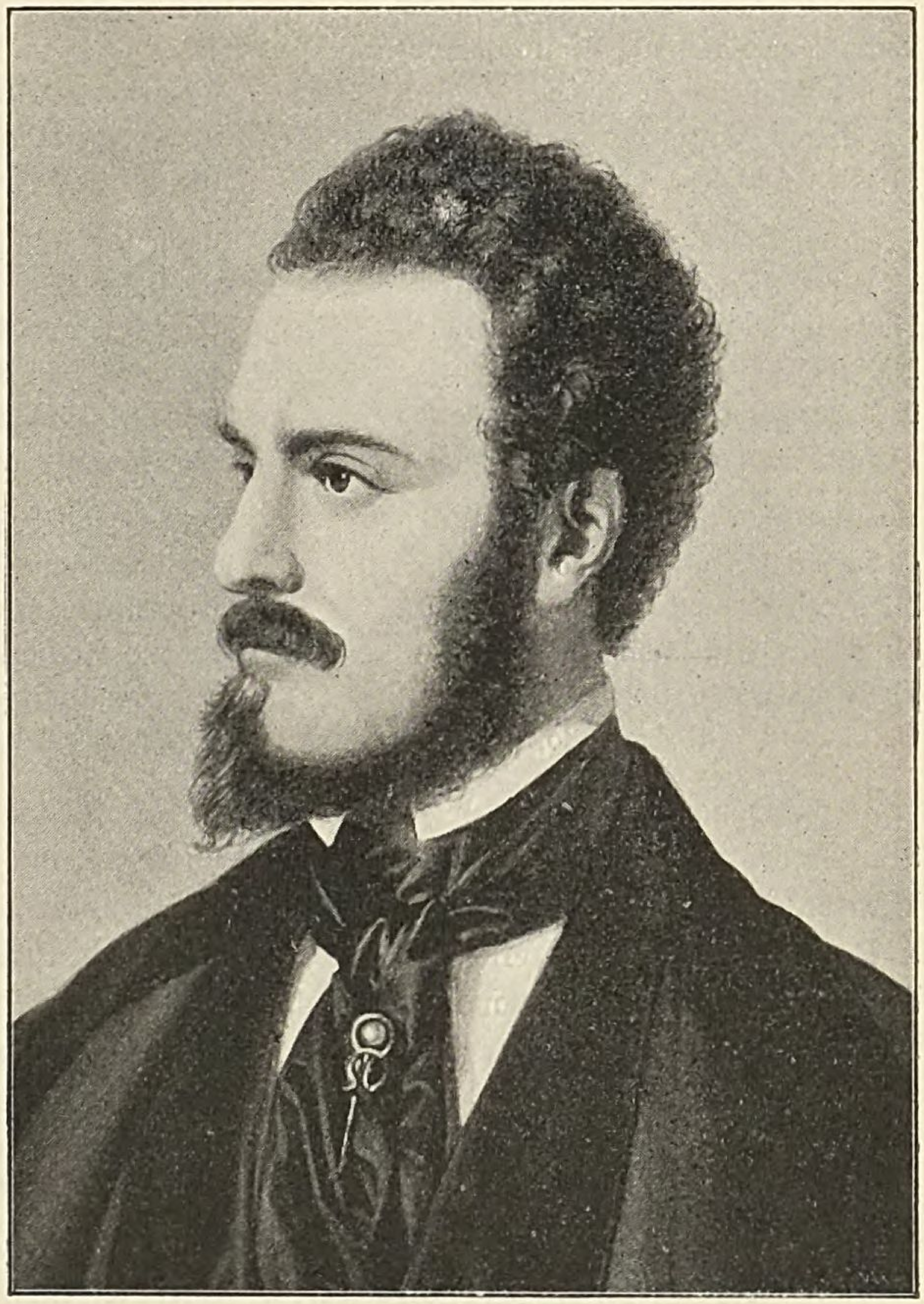
Um aber gerecht zu sein, müssen wir anerkennen, daß der italienischen wie der französischen Neuromantik das große Verdienst zukommt, in die abgestandene und versumpfte Litteratur eine neue Bewegung gebracht, derselben frische Quellen eröffnet und

der kommenden Generation einen Boden bereitet zu haben, auf welchem diese ihre Kräfte frei und schön entfalten kann. Sehr viel war schon dadurch gewonnen, daß die Poesie die ehrenvolle Stellung, welche ihr in dem Ringen Italiens nach politischer und moralischer Verjüngung ansteht, erkannte und annahm, daß die litterarische Äußerung die reformistischen Versuche der zwanziger, dreißiger, vierziger und fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts begeistert unterstützte. Man braucht nur an die patriotisch-reformistische Publizistik zu erinnern, welche die Gioberti (1801—52), Balbo (1789—1853) und d'Azeglio (1798—1866, I miei ricordi) im liberal-konstitutionellen Sinn übten, oder an die glühenden Weck- und Mahnrufe im demokratisch-republikanischen Geiste, welche Giuseppe Mazzini (1808—72), der unermüdliche Wühler und rastlose Minirer, Jahrzehnte hindurch an seine Landsleute richtete, — Weck- und Mahnrufe, die mit zu den besten Geistesthaten gehören, welche der Genius Italiens jemals vollbracht hat, — ja, nur hieran braucht man zu erinnern, um der italienischen Litteratur der Neuzeit als einer ganz und gar von patriotischer Tendenz durchdrungenen und getragenen Achtung zu zollen.

Von solchem Geiste, von dieser Tendenz zeugt auch in rühmlicher Weise die neueste Historik Italiens, zu deren ehrenhaften Trägern wir freilich den klerikal-obskurantistischen Kompilator Cesare Cantù (1805—95, Storia universale) nicht zählen. Wohl aber und in erster Linie den tapferen Veteranen aus der napoleonischen Zeit, den General Pietro Colletta (1775—1831), dessen mit Recht hochberühmte Storia del reame di Napoli dall' anno 1734 al 1825 (deutsch von Leber) ihrem Verfasser den Ehrennamen eines modernen Tacitus sichert, wenn irgend ein moderner Historiker diesen Ehrennamen ansprechen darf. An Muratoris epochemachende Arbeiten lehnte sich des Grafen Pompeo Litta (1781—1852) gediegene Geschichte des italienischen Adels (Famiglie celebri). Der Sicilianer Michele Amari (geb. 1806) erzählte gründlich und gut eine der denkwürdigsten Episoden der italienischen Geschichte, die sizilische Vesper (La guerra del vespro Siciliano) und lieferte eine tüchtige Storia de' Musulmani in Sicilia. Fachmännisch verläßlich schrieb der Piemontese F. Pinelli die Storia militare del Piemonte (deutsch von Riese). Die neuere Geschichte des Kirchenstaats fand in L. C. Farini (1812—66 Lo stato romano dall' anno 1815 al 1850), die von Venedig in P. Perelli (Storia di Venezia dal 1798 sino ai nostri tempi) einen gewissenhaften Darsteller. Giuseppe La Farina (geb. 1815) endlich hat es, nachdem er eine Geschichte der sizilischen Insurrektion von 1848 geschrieben, mit Geist und Glück, Kenntnis und Vaterlandsliebe unternommen, ein großes Gesamtbild der Geschichte Italiens in neuerer und neuester Zeit zu entwerfen (Storia d'Italia dal 1814 al 1850, VI.) Unter den Nachfolgern der Gioberti und Balbo in der Arbeit gediegener nationaler Publizistik ist vor allen anderen mit Achtung und Anerkennung zu nennen F. Civinini († 1871), und als ein vorragendes Organ solcher Publicistik die Nuova Antologia.

Keine Frage, die neuzeitliche Litteratur Italiens hat in bedeutender Weise zu dem Werke der moralischen und politischen Wiedergeburt des Landes beigetragen; sie hat rühmlichst mitgeholfen, die große Thatsache der Erlösung von der Fremdherrschaft und der Einheitlichung zuwege zu bringen. Die Italiener haben daher alle Ursache, ihren Dichtern, ihren Historikern und Publicisten dankbar zu sein. Aber vielleicht keinem derselben in höherem Maße als dem Giuseppe Giusti (geb. zu Monsummano bei Pescia 1809, gest. in Florenz 1850). Seine Dichtungen sind in einem Bande von

nur mäßigem Umfange gesammelt (Versi editi ed inediti; ediz. postuma, Firenze 1852). Aber wie schwer wiegt dieser eine Band! Nicht weniger schwer, als für Frankreich das Liederbuch Bérangers wog, und man hat auch ganz passend Giusti den Béranger Italiens genannt. Denn wie man von Béranger sagen konnte, er habe die Bourbons aus Frankreich hinausgesungen, so darf man von Giusti sagen, er habe die Bourbon und die Lothringer aus Italien hinausgespottet. In Wahrheit, die Wirkung seiner Satiren, deren Reihenfolge 1835 anhob, war unberechenbar. Wie tönende und unerbittlich treffende Pfeile schwirrten sie durch das Land, für die Polizei ungreifbar, weil sie meist nur abschriftlich von Hand zu Hand gingen. Man muß sich ins Gedächtnis rufen, was alles die armen Italiener zu leiden hatten in der Zeit von 1815—48 und dann wieder von 1849—59, man muß wissen, daß Italien unter fremder Zwingherrschaft und einheimischer Tyrannei ein Land geworden, welches der patriotisch-zürnende Giusti mit Fug nennen konnte „Vivo sepolcro a un popolo di morti“, um zu fühlen, wie die giustischen „Verse“ auf alle italienischen Seelen wirken mußten, aus welchen Scham und Vaterlandsgefühl noch nicht völlig entwichen war, diese Versi, deren Spottlachen um so ergreifender war, als es aus einer Brust voll sittlichen Ernstes und patriotischer Trauer kam. Und wie meisterlich handhabte Giusti das herrliche Idiom seines Landes, welche Kraft und Straffheit des Stils! Man sieht in seinen Strophen das Herzblut Italiens zirkulieren. Welchem unter seinen Spottliedern und welcher unter seinen satirischen Rhapsodien der Preis gebühre, ist kaum zu sagen; denn jedes ist in seiner und jede in ihrer Art preiswürdig. Doch glaube ich nicht fehlzugreifen, wenn ich vor allen als Muster- und Meistersatire den Gingillino hervorhebe, welches Wort man mit Duckmäuser, Kriecher oder Schleicher, vielleicht am besten auf gut schweizerisch mit „Ämtlischnapper“ verdeutschen kann. Das ist ein Gemälde der Niedertracht des italienischen, ja des europäischen Strebertums, wie ein



Giuseppe Giusti. Photographie von G. Brogi, Florenz.

zweites gar nicht existiert. Von vollendeter Ergötzlichkeit ist darin auch die satirische Spiegelung der servilen Professorenschaft, der „akademischen Freiheit“ und anderer akademischer Märchen in der Schilderung der Doktorpromotion des Gingillin, welcher, nachdem er Hofrat und Ritter geworden, mit diesem Credo schließt:

„Jo credo nella Zecca omnipotente
E nel figliuolo suo detto Zecchino,
Nella Cambiale, nel Conto corrente,
E nel Soldo uno e trino:
Credo nel Motuproprio e nel Rescritto,
E nella Dinastia che mi tien ritto.

Credo nel Dazio e nell' Imposizione,
Credo nella Gabella e nel Catasto;
Nella docilità del mio groppone,
Nella greppia e nel basto:
E con tanto di core attaco il voto
Sempre al Santo del giorno che riscuoto.

Spero cosi d'andarmene là là,
O su su fino all' ultimo scalino,
Di strappare un cencin di nobiltà,
Di ficcarmi al Casino,
E di morire in Depositeria
Colle croce all' occhiello, e così sia.“ [139])

„Ich glaube an des Goldes göttlich Wesen
Und an den Sohn desselbigen, den Gulden;
Ich glaube an die Trinität der Spesen,
Gehalt und Wechsel und aktive Schulden,
An Kabinettsbefehl und Interesse
Und an das Fürstenhaus, des Brot ich esse.

Ich glaube an Accise, Zehnten, Mauth,
An Zölle aller Art und Steuerlasten;
Ich glaube an des Rückens harte Haut,
Ich glaub' an Sattel und an Futterkasten
Und häng' ob alldem meinem Schutzpatrone
Ein Weihbild auf zum wohlverdienten Lohne.

So hoff' ich denn, es werde mir gelingen,
Die allerhöchste Staffel zu ersteigen,
Vom Adel einen Fetzen zu erschwingen
Und im Kasinosaale mich zu zeigen
Und, kommt die Zeit, geschmückt mit Ehrennamen
Zu sterben und dem Kreuz im Knopfloch. Amen.“

Der nationale Gedanke, welcher Giustis Dichten beseelte und in der Form des Witzes, des Sarkasmus, der Satire sich offenbarte, kleidete sich in den Dichtungen von Aleardo Aleardi (1812—78, Un' ora della mia giovenizza, Canti patrii, Accanto a Roma, Il monte Circello in Auswahl metr. verdeutscht von Kitt, 1872), in das lang nachschleppende Gewand pathetischer Grandezza. Aleardi ist gewiß ein großer Kolorist in Worten, aber seine Malerei verflacht sich häufig zur rhetorischen Breite. In demselben Ideenkreise — sei es, daß sie mehr auf unmittelbare politische Wirkung ausgingen, sei es, daß sie mehr die philosophisch-humanitäre Seite der modern liberalen Anschauung hervorkehrten — bewegten sich die Lyriker, Dramatiker, Didaktiker und Satiriker Emilio Praga (1839—75, Penombre, Trasparenze, Drama La moglie ideale), welchen man den Pfadfinder der von Carducci eingeschlagenen lyrischen Richtung genannt hat, eine Richtung, welche als auf ihren eigentlichen Eröffner auf A. de Musset zurückweist; Giacomo Zanella (1820—88), Meister des eleganten Stiles, eigentümlich in den Versuchen, Stoffe und Ergebnisse der Wissenschaft dichterisch zu verwerten (Versi, Poesie, Microscopio e telescopio, La conchiglia fossile); Giuseppe Revere (1812—89), Sonettist und feinhumoristischer Reiseschilderer (Bozzetti alpini, Marine e paesi, Osiride); ferner F. Barattani (geb. 1825, Tragedie liriche), B. Salmini (1832—81, Figli del secolo, Polychordon, Madama Roland), der heftige Kritiker V. Imbriani (geb. 1840, Inno al canape, Satire), V. Betteloni (geb. 1840, In primavera, Versi, L'ombra dello sposo), F. Cavalotti (geb. 1842, Il cantico dei cantici, einaktiges dramatisches Meisterwerk, Pezzanti, Alcibiade, La sposa di Menecle; Opere, ges. 1885), der träumerische, wehmütig ernste, standhaft idealistische A. Fogazzaro (geb. 1842, Miranda, deutsch von Meinhard, sehr schöne Novelle in Versen,

Valsolda, ges. Gedichte, Malombra, Daniele Cortis, Fedele, Il Mistero del Poeta, Romane), D. Gnoli (geb. 1836, Odi Tiberine), ferner der anmutige Sänger der Liebe im häuslichen Kreise G. Mazzoni (geb. 1859, Poesie, Voci della vita), F. Fontana (geb. 1850, Canto dell' odio, Socialismo, Convento), R. Barbiera (geb. 1851, Poesie). Besonders hervorzuheben sind hier: Enrico Panzacchi (geb. 1841 zu Bologna), dessen Liederdichtung (Lyrica, Romanze e Canzoni, Racconti e Liriche, Nuove Liriche) bald machtvoll lebensfrische, bald mild elegische Töne anschlägt und lebenswahr sich erweist, auch wenn sie von dem Verismus sich frei erhält, der sonst in Bologna durch den später zu erwähnenden Stecchetti auf den Schild erhoben wurde; und sodann der Sizilianer Mario Rapisardi (geb. 1843), welcher in seinem Lehrgedichte Palingenesi eine Wiedergeburt der religiösen Idee und die Großnährung derselben mit neuzeitlichen Vorstellungen verkündigte, zwar in den Poesie religiose nicht viel religiöses Feuer glühen ließ, dafür in seiner großen, von lyrischer Ader durchzogenen Satire Lucifero der modernen Gesellschaft einen nichts weniger als schmeichelhaften Spiegel vorhielt, auch in der Sammlung seiner kleineren Dichtungen (Ricordanze, Versi scelti e riveduti) als vielseitigen Lyriker sich auswies. Er liebt die Parodie, läßt aber den Ernst zu wenig durchblicken. Im Epos Atlantide (12 Gesänge) steht er für den Socialismus ein. Seine sogenannte Trilogie Giobbe, ein Mischding von Erzählung und Drama mit satirischen Ausfällen gegen Tagesgrößen, ohne künstlerische Durchführung und Zusammenfassung, war veranlaßt durch eine gleich betitelte Satire, die kurz zuvor ein angeblicher Marco Balossardi hauptsächlich gegen ihn gerichtet hatte und die eine kurze Zeit großen, aber unverdienten Beifall fand.

An diese Poeten schloß sich eine ganze Schar von Nachzüglern; denn in Italien ist es, gerade wie in Deutschland, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Sitte geworden, daß jeder nicht gerade ganz vernagelte Jüngling ein oder etliche Bändchen Lyrik oder dies und jenes Romanzenbüchlein leistet, bevor er zwanzigjährig wird. Auch die italienischen Jungfrauen fühlten sich, ganz wie die deutschen, zu solchen Leistungen mehr und mehr verpflichtet, und die Frauen wollten hinter den Mädchen nicht zurückbleiben. Daher die nicht geringe Zahl von Dichterinnen, welche mit mehr oder weniger Talent und Erfolg ihren Gefühlen in dem geschmeidigen und sonoren Idiom ihres Heimatlandes lyrischen Ausdruck gaben oder auch Schildereien und Novellen in Versen und Prosa schrieben. Jenes thaten mit Glück Erminia Fuà-Fusinato, Alinda Brunamonti, Rosina Muzio-Salvo, Laura Beatrice Mancini-Oliva, Grazia Pierantoni-Mancini, in ihrer Lyrik und Novellistik von wahrem und warmem Gefühl und fesselnder Sprache (Nuove Poesie), und Concettina Fileti; dieses Francesca Lutti, welche mittels ihrer beiden phantasie- und gedankenreichen poetischen Erzählungen Giovanni und Alberto wohl den besten Beitrag zur Litteratur Italiens lieferte, welchen bislang eine Tochter desselben gegeben hat, und Matilda Serao (geb. 1856). Diese Neapolitanerin, zuerst Journalistin, wandelte anfänglich noch gerne auf den Pfaden der sentimentalen Romantik, läuterte sich dann aber zu edler realistischer Lebensanschauung durch und bewährte sich in Romanen, Novellen, Skizzen als treffliche Kennerin der Natur und Sitten ihrer Heimat, als gute Schilderin und Erzählerin (Fantasia, Cuore infermo, Vita e avventure di Riccardo Joanna, Romanzo della Fanarulla, Il ventre di Napoli, All'erta, sentinella!) Ob ihr mit dem Rufe der „Marlitt Italiens“ die gebührende Ehre wird? Als Improvisatrice reihte sich ihren

Vorgängerinnen, der Bandettini und der Taddei, die Giannina Milli († 1889) würdig an; sie feierte in begeisterten Oden Dantes Beatrice und Goethes Gretchen. Eine eigentümliche Stellung in der Litteratur seines Landes machte sich der zu früh dahingegangene Bernardino Zendrini (1839—79) dadurch, daß er seinen Landsleuten die Schätze deutscher Dichtung so verständnisvoll zu dolmetschen wußte, wie vor ihm keiner; seine Übersetzung von Heines Liederbuch ins Italienische beweist dies.

Die hervorragendste Stellung aber unter den seit Giusti Genannten dürfte dem Giosuè Carducci (geb. 1836 in Val di Castello) einzuräumen sein. Seine Werke (Juvenilia, Levia Gravia, Odi barbare, Nuove poesie, Giambi ed Epodi, Versi e Prose) offenbaren durchweg einen wirklichen Dichter, welcher große Ähnlichkeit hat mit unserem Heine, aber nicht als Nachahmer, sondern als Geistes- und Wahlverwandter. Carducci bewährt sich als feurig pathetischer Lyriker, aber das Pathos klingt bei ihm nie hohl und trivial wie so häufig bei Aleardi. Am bedeutendsten ist er als Satiriker oder vielmehr dann, wenn er die Poesie des Witzes und des Sarkasmus in die Region der Begeisterung und genialer Anschauung erhebt, wie er in seinem berühmten Inno a Satana (deutsch von Schanz) gethan hat (Gedichte, metr. übers. von Jakobsohn.) Einen schönen Wurf hat er mit Ça ira gethan, worin er bedeutsamste Momente und Ereignisse der großen Revolution kühn dichterisch erfaßt und in hinreißender Sprache zur Anschauung bringt. Zweierlei konnten ihm viele seiner Landsleute nicht verzeihen: daß er von seinem theoretischen Republikanismus sich zur Anerkennung der Monarchie als der jetzt noch passendsten Staatsform bekehrte, und daß er in den Odi barbare, einer der schönsten lyrischen Gaben der italienischen Dichtung dieses Jahrhunderts, sich der antiken Versmaße und Rhythmen bediente und zwar nach dem Urteile Berufener mit Berechtigung und mit mehr Glück, als es schon im 16. Jahrhundert Chiabrera gethan hatte. Freilich waren die vielfach stümperhaften Nachahmungen dieses prosodischen Versuches Carduccis nicht geeignet, allgemeine Billigung zu gewinnen, besonders als naturalistische Erotiker ihre im buchstäblichen Sinne des Wortes barbarischen Gesänge auch in diesen Rhythmen leierten. Unter dem Einflusse Carduccis dichteten der schon genannte Mazzoni, ferner G. Ragusa (Intermezzo barbaro), und Nazzetti (Carmi e odi barbare). Carducci selbst wendete sich gegen den modernsten Realismus und äußerte sich: „Was beweist der moderne Realismus mit seiner Anmaßung der Alleinherrschaft, mit seinem Glauben, etwas ganz neues zu sein? — Er beweist nur, daß wir nicht mehr schön erfinden und schön ersinnen können — und daher bloß beschreiben; daß wir nicht mehr alle Zeitalter umfassen können — und daher bloß die Gegenwart abphotographieren. Wir haben nicht mehr die Kraft, zu idealisieren. Die großen Künstler der großen Jahrhunderte waren zugleich Idealisten und Realisten.“ [140])

An Lorenzo Stecchetti (eigentlich Olindo Guerrini geheißen, geb. 1845) bewährte sich das nur zu sehr. Er heineisierte überstark und spielte sich in seinen Gedichtesammlungen (Postuma, Polemica, Nuova Polemica) als Prophet des sogenannten Verismus auf, welche Naturwahrheit sich aber bei näherem Zusehen nicht selten als Naturlümmelei herausstellt, über deren Kynismus die klare und glänzende Form, in welcher sie vorgetragen wird, nicht hinweghilft. Neben tiefer Empfindung und glühender Leidenschaft geht kühl ironische Stimmung einher. Man weiß etwa bei den veristischen Schilderungen nicht, gilt es noch vollen Ernst oder versteckte vernichtende Satire, so z. B. in dem Sonette Ebbro aus Postuma.

„Noi d'Epicuro i sacerdoti siamo,
Noi la face d'amor lieta rischiara,
Noi l'opulenta mensa abbiam per ara
E i cantici di Bacco al ciel leviamo;
Frine con noi sacerdotessa abbiamo
Che i misteri del Dio calda c'impara
E di Pafo alla dea libera e cara
I canti, i baci, i sacrifici diamo.
Noi non abbiam per rito altro che il riso,
E non sognamo il travaglioso acquisto
D'una noia infinita in Paradiso;
Ma l'uggia debelliam dee secol tristo
In un femmineo sen celando il viso,
Bevendo in fresco e bestemmiando Cristo."

Stecchetti hat in allen Schichten des italienischen Volkes anhängliche Bewunderer gefunden.

Bei der Raschheit, womit sich neue künstlerische und litterarische Strömungen und Moden in der Gegenwart über die europäischen Kulturvölker ausbreiten, hielt der Materialismus mit seinem Gefolge des reinen Realismus und Naturalismus bald genug auch in Italien seinen Einzug. Die neue Richtung erhielt hier den Namen Verismus, weil sie den Dunst und die Überschwenglichkeiten der Romantik verscheuchen und verbannen sollte, und zwar durch die Wiedergabe der rein objektiv erfaßten Wirklichkeit als der einzigen Wahrheit. Zolas „document humain" fand auch hier seine Bekenner und Bewunderer, und die Ausgelassenheiten eines Daudet, sowie die psychologischen Grübeleien und Sezierkünste der Goncourt und Bourgets fanden ihre Nachahmer. Der Verismus machte sich auf allen Gebieten der schönen Litteratur geltend und setzte oft genug das Häßliche an Stelle des Schönen. Daß er aber nach der Versicherung von Wissenden sich nicht so oft in rohen Naturalismus verirrte, wie der Realismus in Frankreich, läßt sich wohl auch aus der Freude des Italieners an den Gebilden der frei schaffenden Phantasie und aus dem weit verbreiteten Sinn für das Schöne und Anmutige erklären. Unter die begabtesten Vertreter des naturalistischen Verismus zählt Gabriele d'Annunzio, formgewandter Lyriker (Odi navali), vortrefflicher Naturschilderer, im Roman unerbittlicher, oft unerquicklicher Sitten- und Unsittenmaler (Piacere, Isotta, Trionfo della Morte.)

Die italienische Schaubühne, auch der neueren und neuesten Zeit, stellt sich, wie ja überhaupt die europäische, als entschieden von der französischen abhängig dar, und obzwar in Italien von 1830 an eine große Menge von Poeten der Dramatik sich zudrängte, so blieb diese — einzelne glänzende Leistungen zugegeben — gerade wie in Deutschland mehr ein Experimentierfeld, als daß sie zu einem Boden sich gestaltet hätte, auf welchem viel Großes und Dauerndes gedieh. In dem akademischen Stil der Tragik Manzonis und Niccolinis schrieb Paolo Giacometti (1816—82, Sofocle, Elisabetta d'Inghilterra, Torquato Tasso, Maria Antonietta, La morte civile u. a. Trauerspiele; La donna, Quattro donne in una casa u. a. Lustspiele) dramatische Dichtungen, welche zumeist als sogenannte Lesedramen auf die Wirkung von der Bühne herab verzichteten, aber auch nicht sehr eifrig gelesen wurden. Praktischer griff die Sache Pietro Cossa (1834—81) an, indem er in seinen historischen Trauerspielen (Nerone, Messa-

lina, Cleopatra, I Borgia, Giuliano Apostata, I Napolitani) Stücke lieferte, welche, mitunter geradezu glänzend, seinen Beruf als Tragöde bekundeten und zugleich so bühnengerecht waren, daß sie eine große Wirkung erzielten. Das experimentierende Herumtasten führte die modernen italienischen Dramatiker überallhin, von woher neue Stoffe und Anregungen zu holen waren. So holte sich der vielseitige Angelo de Gubernatis (geb. 1840), Orientalist, Kultur- und Litterarhistoriker, Publizist und Dramatiker, aus dem alten Indien die episodische Geschichte von Nal und Damajanti, wie sie im Mahabharata zu lesen ist, und formte daraus sein dramatisches Hauptwerk, das Dreispiel Il re Nala (1869), welches auch eine sehr gute theatralische Wirkung erzielte. Der litterargeschichtlichen Thätigkeit von de Gubernatis ist im Anhange zum vorliegenden Buche gedacht, und hier mag noch seiner kulturhistorischen Arbeiten (Storia comparata degli usi nuziali, Storia degli usi funebri) rühmend gedacht werden. Was die moderne und modernste Lustspieldichtung Italiens angeht, so lehnte sich dieselbe an das mehr und mehr wieder zu Ehren gebrachte Andenken des „gran" Goldoni. Doch waren auch die Einflüsse der französischen Sitten-, d. h. Unsittenkomödie des zweiten Kaiserreichs stark fühlbar, zu stark. Der Hauptrepräsentant des Charakterlustspiels und der Sitten- beziehungsweise Unsitten-Komödie ist zweifellos Tommaso Gherardi del Testa (1818—81), dessen frühere Stücke in seinem Teatro comico zusammengestellt sind und dessen spätere Komödien, wie La carità pelosa, Il vero blasone, Vita nuova und Le coscienze elastiche, einen großen künstlerischen Fortschritt des Dichters bezeugen, ja denselben geradezu als den größten Sittenmaler erkennen lassen, welchen sein Vaterland seit Parini besessen hat. Am nächsten kommt der ausgezeichnete Charakterzeichner und unerschöpflich witzige Gherardi Paolo Ferrari (1822—89), ja er wird mitunter jenem sogar vorgezogen. Seine Sensationsstücke Il duello, Per vendetta, Il suicidio machten viel Effekt, allein künstlerisch stehen höher seine eigentlichen Sitten- und Charakterkomödien wie Il Tartuffo moderno, Le due donne, Gli uomini serii, Il ridicolo, Goldoni e le sue sedici commedie, Parini e la satira u. a., Opere drammatiche, 14 Bde. In den Wegen von Testa und Ferrari wandelten mit mehr oder minder Talent und Erfolg die Lustspieldichter Achille Torelli (geb. 1844, Chi muore giace, I mariti u. a.), Ferdinando Martini (geb. 1841, Chi sa il giuco non l'insegni u. a.), Luigi Suñer (geb. 1832, Gentiluomini speculatori, Amor ch'ha nullo amato) und andere. In der Wiedereinführung antiker Stoffe und Formen auf der italienischen Bühne versuchte sich Francesco dall' Ongaro (1808—73, Fasma, Il tesoro, dem Menander nachgebildet). Ein warmer und selbstloser Patriot, hat er als Lyriker (Stornelli italiani, Poesie), Dramatiker (Bianca Cappello, L'ultimo de' baroni) und Erzähler (Racconti) im nationalen Geiste gedacht und gedichtet. Fein im Entwurf und anmutig in der Ausführung sind die Komödien von Giuseppe Giacosa (geb. 1847, Trionfo d'Amore, Il marito amante della moglie, Ges. Scene e commedie), der auch als Novellist alle Beachtung verdient (Novelle e Paesi valdostani), und rücksichtslosen Realismus läßt Riccardo Castelvecchio mit großer Bühnenkenntnis und Theatergewandtheit in seinen Lustspielen (La notte di S. Silvestro, Il medico condotto u. a.) walten. Den größten Beifall gewann er kennzeichnenderweise mit seinem Schauspiel Frine, dessen Heldin den Inhalt deutlich genug anzeigt. Die veristisch-realistische Richtung vertrat auch der Komponist Arrigo Boito (geb. 1842), Dichter von Opern und lyrischen Dramen (La Giaconda, Otello u. a.), als Epiker

(Re orso) und Novellist (Il trapezio u. a.) oft schrullenhaft absonderlich. Schließlich sei noch erwähnt, daß sich als Dramatiker ein gewisses Ansehen auch erwarben Valentino C a r r e r a (Mamma del vescovo), Giuseppe C o s t e t t i (Libertas), P. F a m b r i (Pietro Aretino), Camillo A n t o n a (Il sacrificio di Giorgio), I n t e r d o n a t o, G a r z e s (Signor D'Albret), M o n t e c o r b o l i, C o g n e t t i, P i l o t t o, Giacinto G a l l i n a, der kleine Lustspiele in venetianischem Dialekte dichtete, u. a.


Ada Negri. Photographie von Guigoni & Bossi, Mailand.

Neben dem Theater fristete die Lyrik in einigen achtenswerten Vertretern ein wenig geschätztes Dasein. Sie litt in Italien wie anderwärts unter der Ungunst und dem realistischem Ungeist der Zeit. Zur Anerkennung brachten es der treffliche Litterarhistoriker Arturo G r a f mit der philosophisch tiefen Medusa, ferner der Gedankenlyriker Al. A r n o b o l d i, glatt und kühl in Nuovi Versi, Luigi C a p u a n a, der Semiritmi in poetischer Prosa zum Preise weltlicher Freude und Schönheit schrieb, Marco L e s s o n a (Poesie), Giovanni M a r r a d i (Nuovi Canti), der stark satirische Luigi A l b e r t i (Contro corrente), und unter den Dichterinnen neben anderen Giorg. N a l d i, Maria Ricci Paterno-Castello, Annie V i v a n t i (Liriche) und besonders die weltverborgene Lehrerin Ada N e g r i, in tief empfundenen Gedichten (Fatalità) pessimistisch, aber ergreifend lebenswahr; nur einer echten Dichterin von unmittelbarer Inspiration wie die Negri gelingen Lieder wie folgendes kennzeichnende (in der Übersetzung von Hedwig Jahn, Berlin, Al. Duncker, 1894).

G e b t R a u m!

Gebt Raum! . . . Aus Arbeitsstätten voller Lärm und Braus,
Vom Pflug der Felder her und von der Schmieden Graus
Und Höllenglut ich dringe,
Aus Höhlen, wo ein Volk spinnt, hämmert, webt und schafft,
Aus Schacht und Gruben steig' ich, und voll freier Kraft
Der Arbeit Ruhm ich singe.

Gebt Raum! . . . Aus Wäldern voll von Nestern und Gesang
Aus Myrtenbüschen und aus dunkelm Laubengang,
Aus üpp'ger Felder Wonne;
Aus blauen Wassern, drauf die zarte Möve kreist,
Erheb' ich mich bekränzt und sing als Volkskind dreist
Ein Jubellied der Sonne.

Wer hemmt den raschen Strom in seinem Lauf,
Wer hält der Lerche Flug zum ros'gen Himmel auf,
Den Pfeil im Reich der Lüfte?
Ich bin der Strom, der schäumt, der Pfeil, der funkelnd schwirrt,
Ich bin die Schwalbe bald, die durch die Ferne irrt,
Die Eule bald der Grüfte.

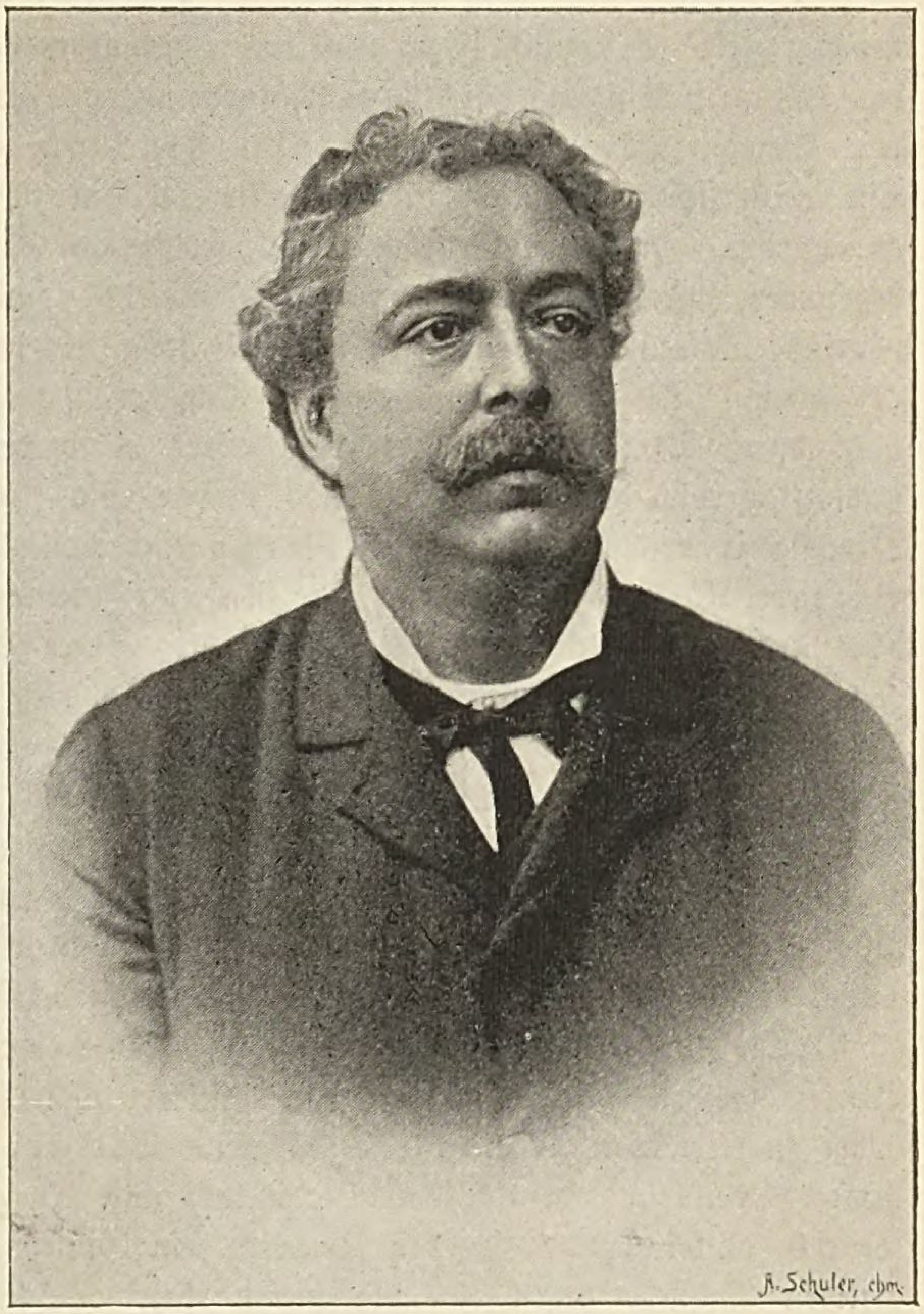
Kunst, für dich kämpfe ich, Zukunft, ich harre dein,
Und die Gefühle, die in stolzem Flammenschein
Mir Herz und Geist durchglühten,
Werf' ich im Strahlenkleid der Dichtung voller Glanz
Der Erde und dem Himmel zu als Kranz
Von Blitzen und von Blüten! . . .

Und auch die Volksliederdichtung ließ noch bis in die Gegenwart hinein ihre Weisen erschallen. Const. Nigra sammelte solche und bot auch Eigenes in fein gedachten und gearbeiteten Idyllen.[141])

Nicht viel Großes ist aus der Epik in Versen zu melden. Bernardo Bellinis La Colombiade, Gius. Niccolinis La Russiade, Ad. Gemmas Luisa und Sui mari bedeuten nicht mehr als Mittelgut. Dagegen beansprucht und behauptet in der neuesten italienischen Litteratur die Novellistik in ihren verschiedenen Verzweigungen den breitesten Raum. Die novellistische Skizze, hier wie in anderen Litteraturen weniger eine natürliche Frucht litterarischer Entwickelung von innen heraus, als des äußeren Feuilletonzwanges, weil ja ungezählte Leser keine Bücher lesen wollen, sondern ihren litterarischen Bedarf aus der Zeitung decken, täglich so eine mäßige Kelle voll, — sie fand Pflege auch durch anerkannte Schriftsteller, die sich sonst nicht mit dem epischen Spezereihandel befaßten. Unter den Nachzüglern der historischen Romandichtung ist neben dem trefflichen Volksliedersammler (Conti popolari) und naturschildernden Lehrdichter (Le Selve) Giuseppe Tigri (1806—82, Selvaggia de' Vergiolesi) zu nennen der Lexikograph Pietro Fanfani (Cecco d'Ascoli); aber bedeutendere Pfleger hat der Sittenroman (Romanzo intimo) gefunden, als dessen anerkannteste Meister Enrico Castelnuovo (geb. 1839) und Salvatore Farina (geb. 1846) dastehen. Jener, ausgezeichnet durch Gefühlstiefe und natürliche Frische der Sprache, lieferte die Sittenromane Lauretta, La casa bianca, La contessina, Nella lotta, Il professore Romualdo, Filippo Bussini und die Novellensammlungen Alla finestra, Nuovi racconti, Sorrisi e lagrime; dieser, Farina, den um seines sittlichen Geistes wie seines graziösen Humors willen viele für den ersten Novellisten Italiens ansehen, veröffentlichte die Erzählungen Due amori, Fiamma vagabonda, Romanzo di un vedovo, Un segreto, Il tesoro di Donnina, Capelli biondi, Oro nascosto, Un uomo felice, Mio figlio, Due desiderii, Pe' begli occhi della gloria u. a. Farina teilt die Sucht des Realismus nicht, dem Aufregenden, Häßlichen, Krankhaften, den Sümpfen des Lebens allein nachzugehen und

die abgestumpften Nerven mit deren ausmalender Darstellung neu zu reizen. Er strebt nach der ruhigen Schönheit in der poetischen Erhebung des Rein-Menschlichen als Edel-Menschlichen. Wie er sich zum Realismus und Verismus stellt, zeigen seine bedeutsamen Worte: „La verità senza l'ideale è meno di niente; non è la verità che salvi l'arte, la quale non ha bisogno di essere salvata da chichessia, ma è l'arte eterna che salva la verità.“

Sehr ansprechend sind die Novellenskizzen aus dem Soldatenleben (Bozzetti della vita militare) von Edmondo de Amicis (geb. 1846), der auch als lyrischer Humorist und pädagogischer Schriftsteller mit Glück sich aufthat (Cuore, Alle porte d'Italia). Vielgelesen ist auch P. Mantegazza, der es verstand, physiologische und psychologische Fragen lehrhaft-pikant einem begierigen Publikum vorzutragen (Fisiologia dell' amore, Il secolo tartufo). Giovanni Verga (geb. 1840) kam durch seine gut erzählte Dorfgeschichte Nedda, später durch den Einakter Cavalleria rusticana zu Ruf, sammelte seine Dorfnovellen unter dem Titel Vita dei campi und ging mit seinem Romancyklus I vinti unter die Nachahmer des Franzosen Zola. Neben und nach den Genannten haben sich noch gute Namen gemacht die Novellisten A. G. Barrili (Rosa di Gerico), Cesare Donati (Per un gomitolo), de Zerbis (L'Ebrea), Luigi Capuana (S. 371, Giacinta, Homo), P. Gh. Molmenti (Maria), Ippolito Nievo (Memorie d'un ottagenario), Domenico Ciampoli (Diana), Federico de Roberto (Armanno Raeli), Vittorio Bersezio, beliebt durch piemontesische Dialektstücke (Le miserie d'Monsiù Travet), auch im Roman tüchtig (Gli Angeli della terra, Povera Giovanna), G. Visconti-Venosta (Il Curato d'Orobio), Raff. Giovagnoli (Spartaco), Ugo Valcarenghi (Le confessioni di Andrea), Memini u. a.; an Kraft und Begabung überragt aber alle unter den jüngeren Realisten Girolamo Rovetta (Montegu, Mater dolorosa, Le lacrime del prossimo), der aber im Roman entschieden stärker ist als im Drama (Un volo del nido, Scellerata, La Contessa Maria). Erwähnt seien endlich die



De Amicis. Photographie von Schemboche, Turin.

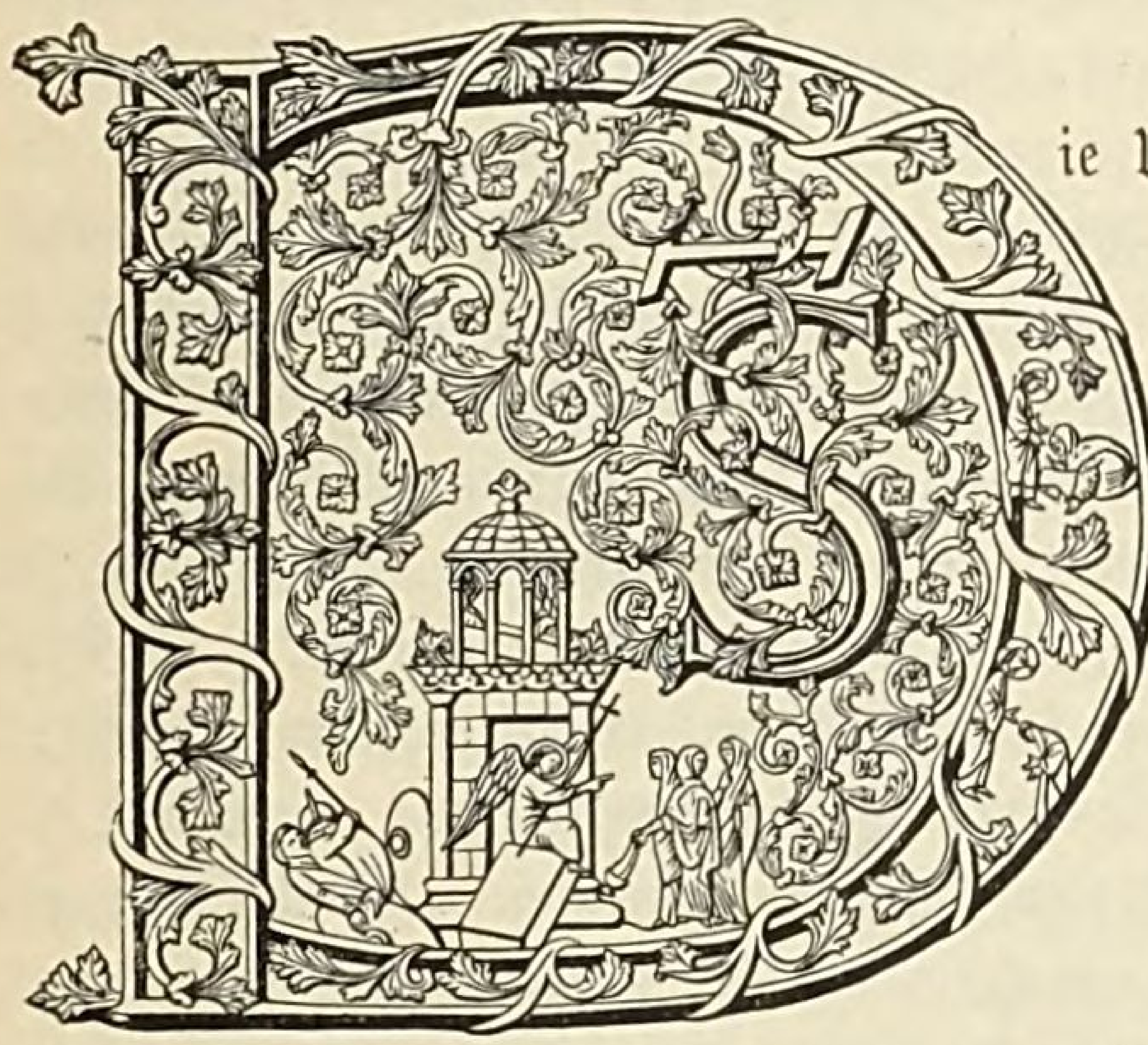
Novellistinnen Nene Zuccari (genannt Neera, Castigo), Pierantoni-Mancini (Dalla finestra, Melilla) und die derb realistische Emma Perodi (Spostati, Suor Lodovica).

Die nationallitterarische Hervorbringung Italiens im 19. Jahrhundert ergiebt, wie unsere Darstellung zeigt, eine achtungswerte und befriedigende Gesamtsumme. Denn es sind derselben auch noch beizuzählen die gelungenen Leistungen italienischer Historiker neuester Zeit. Erfreulich ist an denselben insbesondere auch die fleißige Berücksichtigung der kultur- und sittengeschichtlichen Anforderungen. So lieferte der Geschichtschreiber von Piemont, Ercole Ricotti (1816—83, Storia della Monarchia piemontese), eine meisterliche Schilderung des Condottieri-Wesens in seiner Storia delle compagnie di ventura. In jenem Geist und Stil, welche den Anspruch auf Dauer erheben und begründen, schrieben Gino Capponi (1792—1876) die Storia della repubblica fiorentina, Domenico Carutti (geb. 1821) seine Storia della diplomazia della corte di Savoia. Die Storia di Roma von Ruggero Bonghi verspricht ein gründliches, nicht durch Parteiinteressen getrübtes Werk zu werden. Auf sorgfältigem Quellenstudium beruht die Storia di Carlo V von Giuseppe de Leva, mit dramatischer Lebendigkeit erzählt. Seit 1860 beweisen eine Reihe gediegene Arbeiten von Adolfo Bartoli, Alessandro d'Ancona, Pio Rajna, Francesco Novati, Francesco d'Ovidio, Rodolfo Renier, Cesare Balbo, Arturo Graf (S. 371), daß das neue Italien auf dem Gebiete der historischen Forschung keiner andern Nation nachsteht. Vorzügliche Darstellungen der Litteraturgeschichte finden sich im Anhange erwähnt. Als treffliche Kritiker mit glänzenden Eigenschaften des Stiles und der Stoffbehandlung bewähren sich der schon genannte Dichter G. Carducci (S. 368, Studi letterari, Confessioni e battaglie, Bozetti e scherme u. a.) und der an hegelscher Ästhetik geschulte Litterarhistoriker Francesco de Sanctis (1817—83, Storia della letteratura italiana, Saggi critici), der in der Kritik eine Umwälzung bewirkte.

Die italienische Biographik endlich bewies ihr Wollen und Können mittels Werken wie die Vita di Cavour von Giuseppe Massari (1821—84) und der noch höher zu wertenden Arbeiten von Pasquale Villari (geb. 1827): Storia di Girolamo Savonarola (deutsch von Berduschek) und Niccolò Machiavelli e suoi tempi (deutsch von Mangold). In den Memorie von Giuseppe Garibaldi ziehen trotz der heftigen Ausfälle gegen das Pfaffentum einzelne Schilderungen aus dem Leben des gefeierten Patrioten die Leser an. Weite Verbreitung gewannen die Ricordi autobiografici des Bildhauers Giovanni Dupré.

Vierter Abschnitt.

Spanien.[142]



Initiale D aus dem 9. Jahrhundert.

Die Ursprache der pyrenäischen Halbinsel soll nach einigen eine Tochter der griechischen und phönikischen, nach andern ein keltisches Idiom, der Meinung dritter zufolge die kantabrische oder baskische Sprache gewesen sein. Wahrscheinlich ist, daß schon in der ältesten Vorzeit auf der Halbinsel mehrere Sprachen gesprochen wurden; von keiner derselben aber hat sich irgend ein schriftliches Denkmal erhalten. Nach der Eroberung des Landes durch die Römer wurde die lateinische Volksmundart (lingua romana rustica) herrschend, und auf der Vermischung derselben mit der Sprache der Westgoten, welche zu Anfang des 5. Jahrhunderts in Spanien einwanderten, entstand das spanische Romanzo (Romance). Die volltönende Energie desselben läßt mehr denn irgend eines der anderen südlichen Idiome den mächtigen Einfluß der Kraftsprache Roms auf die Bildung der neuen Mundart herausfühlen. Dieser Energie vermochte die Wirksamkeit der arabischen Sprache, welche sich seit der Eroberung Spaniens durch die Araber (Moriskos, Mauren) vielfach geltend machte, keinen Eintrag zu thun, wohl aber wurde das spanische Romanzo in seiner Entwickelung zur Schriftsprache durch die Einwirkung des biegsamen, höchst gebildeten Idioms der arabischen Eroberer bedeutend gefördert. Es verzweigte sich indessen schon frühe in verschiedene Dialekte. In Portugal herrschte der portugiesische, in Aragon, Katalonien, Asturien, Galizien und Navarra der limosinische, in Kastilien und Leon der kastilische (lengua castellana). Dieser, der helltönendste und reinste, mußte um so mehr an Bedeutung gewinnen, je entschiedener sich Kastilien als der Kern der Nation darstellte, und erlangte denn auch im 16. Jahrhundert für immer den Sieg über die übrigen, d. h. er wurde, was uns Deutschen das Hochdeutsche ist, die Staats- und Büchersprache der pyrenäischen Halbinsel, mit Ausnahme Portugals, das auch in sprachlicher Beziehung von Spanien geschieden blieb und seine Mundart selbständig ausbildete. Der Grundcharakter der spanischen Sprache

ist majestätische Grandezza. Sie ist voll erzenen Klanges, aber keineswegs ungelenk; denn neben dem Pomp und Prunk des höchsten Pathos weiß sie auch das Flüstern und Kosen der Liebe melodisch wiederzugeben.

Wie die Sprache, so ist auch die alte Litteratur der Spanier ein gesunder Ausfluß kräftiger Nationalität. Hochfliegender Nationalstolz, ritterliches Ehrgefühl, heißblütige Phantasie und eine bis zum Fanatismus eifrige Rechtgläubigkeit: diese Eigenschaften verleihen derselben ihren eigentümlichen Charakter. Aus einem Heldentum voll natürlicher Romantik, aus dem Boden eines kernhaften Volkslebens hervorgewachsen, gehört die spanische Poesie zu den selbständigsten geistigen Gewächsen der modernen Welt. Die Aneignung fremder (provençalischer und italienischer) Formen, welche sich mit dem Beginne der kunstmäßigeren Dichtung in ihr bemerkbar macht, vermochte den nationalen Gehalt nicht auf die Dauer zu beeinträchtigen, und erst die neuere Zeit, in welcher sich das tief gesunkene Spanien litterarisch zum Sklaven des französischen Geschmackes erniedrigte, war Zeuge von dem Erlöschen jener prachtvollen Flamme, welche, aus den alten Romanzen hervorlodernd, im spanischen Roman und Drama so triumphierend himmelan gestiegen ist.

Den Arabern haben die Spanier ungemein viel zu verdanken. Erstlich übte die arabische Kultur gegenüber der gotischen Roheit jenen unwiderstehlichen und heilsamen Einfluß, dem die Barbarei in ihrer Berührung mit der Gesittung stets unterliegt, und zweitens trugen die Mauren, als Gegenstand einer jahrhundertelangen Befehdung, mittelbar dazu bei, die hispanische Nationalität zu entwickeln, zu stählen, sie mit jener gehaltvollen Romantik zu umkleiden, welche dieselbe charakterisiert. Freilich nahm auch der finstere Fanatismus, der, im Gegensatz zu der heiter naturalistischen Auffassung des Christentums, in Italien dem spanischen Katholizismus eigen ist, in diesem mit unerhörter Ausdauer geführten Kampfe seinen Ursprung. Jedoch muß gesagt werden, daß das spanische Christentum, so lang es als streitende Kirche auftrat, durchaus nicht jenen rasenden Blutdurst an den Tag legte, den es als triumphierende Kirche entfaltete. Der friedlich ritterliche Verkehr, den die Christen mit ihren mohammedanischen Gegnern während der Waffenstillstände unterhielten, die Achtung vor den ritterlichen Tugenden derselben, der stillmächtige Eindruck, den die maurische Liebenswürdigkeit im geselligen Umgange, wie die maurische Gastfreiheit, Freigebigkeit und religiöse Toleranz in den Gemütern der Spanier hinterließ: dies alles mußte dem Christentum seine herbe Ausschließlichkeit benehmen oder sie wenigstens beschwichtigen. Nach erfochtenem Siege aber gestaltete sich die Sache anders. Während die Morisken, diese „blinden Heiden“, selbst zur Zeit ihrer größten Machtfülle den besiegten Christen allenthalben, sogar im Mittelpunkte des spanischen Mohammedanismus, in Kordova, die freie Übung ihrer Religion ohne weiteres gestattet hatten, entwickelte die „Religion der Liebe“ nach dem Fall von Granada das scheußlichste Verfolgungssystem, vertilgte mit Feuer und Schwert die blühende arabische Kultur und mästete mit dem Blute von Myriaden und aber Myriaden unschuldiger, edler, strebsamer Menschen jenes Ungeheuer, das die Falschmünzer der Geschichte vergebens zu rechtfertigen suchen und von dem einer unserer geliebtesten Dichter gesagt hat:

„Gottlob! es lebt nicht mehr, es ward zunichte;
Doch dem Entsetzen zeigt noch die Geschichte
Sein Bild, des Untiers Bau, Gestalt und Glieder;
Die Menschheit schlägt davor die Augen nieder.
Vergessen möchte sie den Schreckenston,
Des Drachen Namen: Inquisition.“

Der letzte König der Westgoten in Spanien, Roderich, hatte die schöne Tochter des tapfern Grafen Julian mit Gewalt entehrt und durch diesen Schimpf den Vater dahin gebracht, die Araber von der Küste Afrikas zur Rache herüberzurufen. Sie kamen unter Tarik und Musa. Roderich eilte ihnen mit seinen Westgoten entgegen, fiel aber in der blutigen Schlacht bei Xeres de la Frontera (711) und mit ihm sein Reich. Die siegreichen Muslim überfluteten ganz Spanien, und der Rest der Westgoten fand nur in den unwegsamen Gebirgen von Biskaya, Asturien und Galizien eine Zuflucht. Alles übrige Land ward eine Provinz des Kalifats, bis es im Jahre 755 bei dem Sturze der Kalifenfamilie der Ommijaden den dem Unglück seines Hauses entronnenen und ins Abendland geflohenen Abderrhaman als selbständigen Herrscher und Kalifen ausrief. Unter den Ommijaden gelangte das Arabertum in Spanien zu so außerordentlicher Blüte, daß die thatsächlichen Schilderungen von der Herrlichkeit des Kalifenhofes in Kordova sogar die ausschweifende Phantasie der orientalischen Märchendichtung hinter sich lassen. Aber die Künste des Friedens erwiesen sich nicht heilsam für die Abkömmlinge Ismaels. Im Gefolge der Bildung kam der Luxus, mit diesem die Schwelgerei und Weichlichkeit, die ihrerseits Entnervung mit sich brachten. Zwar so lange die Ommijaden herrschten, erhielt sich der Glanz des Maurentums; allein der Untergang ihres Hauses (1038) gab auch das Signal zur Auflösung des arabischen Staates, welcher sofort in mehrere Königreiche zerfiel. Diese Zersplitterung erhöhte den Mut und die Hoffnung der Christen, deren Glücksstern in eben dem Maße stieg, in welchem der des Islam sich neigte. Unter der Anführung von Helden wie Pelayo, Pedro, Alonzo und Froila, welche nachmals mit allem Schmuck der Sage bekleidet wurden, brachen die Abkömmlinge der Westgoten aus ihren bergigen Asylen hervor und drängten die Mauren, welche durch leidige Fehden unter einander verhindert wurden, dem gemeinschaftlichen Feinde eine imponierende Macht entgegenzustellen, Schritt für Schritt gegen den Süden und Osten der Halbinsel zurück. Nach hundertjährigem Kampfe gründete Ordoño II. das christliche Königreich Leon. Diesem folgte die Gründung der Grafschaft Burgos, welche von den zur Abwehr des Feindes erbauten Kastellen den später so gefeierten Namen Kastilien erhielt. Fernan Gonzalez war der gepriesenste Held dieser Mark. Nachdem im Norden und Osten die Herrschaften Navarra, Aragon und Barcelona entstanden, vereinigte um das Jahr 1000 Sancho von Navarra nahezu die Gesamtmacht der Christen unter seinem Scepter, verteilte jedoch dieselbe wieder unter seine vier Söhne. Zur Zeit derselben verrichtete der glorreiche Nationalheros der Spanier, Rodrigo Diaz de Bivar, von seinen Landsleuten Campeador (der Kampfheld), von den Mauren El Cid (der Herr) zubenannt, seine Thaten. Sanchos Sohn Ferdinand I. erhob Kastilien zum Königreich und sein Sohn Alfonso VI. entriß 1080 oder 1085 die alte westgotische Hauptstadt Toledo den Muslim und machte sie zum Mittelpunkte der christlichen Macht, welche von jetzt an so rasch anwuchs, daß sich Alfonso VII. von Kastilien als Kaiser von Spanien proklamieren lassen konnte. Sein Enkel Alfonso IX. versetzte durch den großen Sieg bei Las Navas de Tolosa 1212 dem Moriskentum einen so entscheidenden Schlag, daß der Enkel des Siegers, Ferdinand III., Kordova, Sevilla und Kadiz zu erobern und die Saracenen auf Granada und Murcia zu beschränken vermochte. Nachdem dann die Mauren 1462 auch Gibraltar an die Kastilier verloren, blieb ihnen nur noch das Reich Granada, dessen beste Kräfte in inneren Komplotten und Kämpfen sich aufrieben. Die Heirat Ferdinands

von Aragonien mit Isabella von Kastilien vereinigte 1469 das christliche Spanien vollständig, und nach zehnjähriger tapferster Gegenwehr erlag auch zuletzt Granada 1492 den energischen Angriffen von seiten der „katholischen Majestäten", mit deren Regierung die Geschichteperiode Spaniens als einer Weltmacht begann, um unter Karl V., in dessen Reichen die Sonne nie unterging, ihren Glanzpunkt zu erreichen, aber auch schon unter Philipp II., dieser Hyäne auf dem Thron einer Universalmonarchie, den Anfang des Verfalles zu erleben.

Erste Periode.

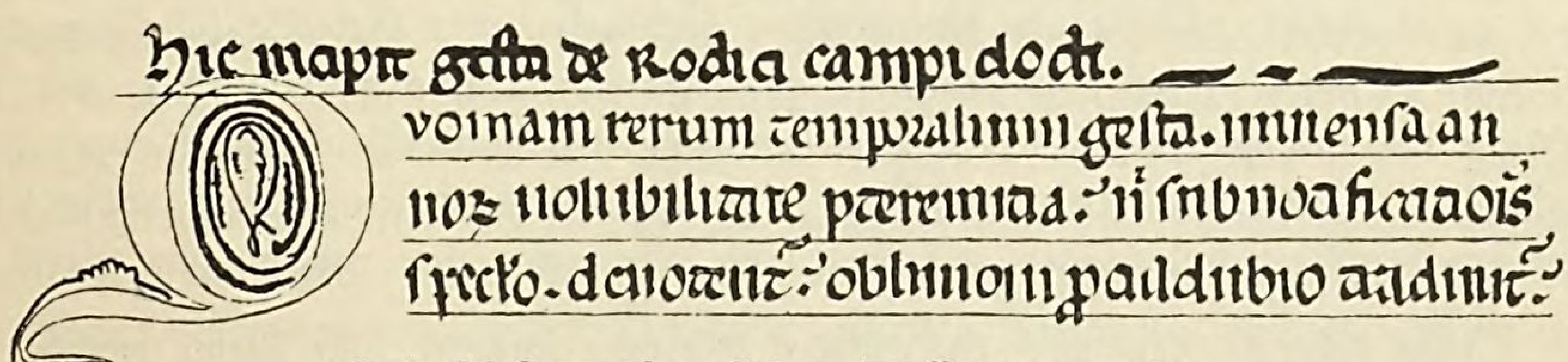
Unter einer Nation, die eine solche Geschichte hatte, mußte die Poesie naturgemäß in früher Zeit schon laut werden. Wahrhafte Volkspoesie, sang sie das, was die Herzen des Volkes bewegte, frisch und kräftig in die Welt hinaus und ließ demnach den ganzen Verlauf der Moriskenkriege in ihren einfachen Weisen widerklingen; denn diese Kriege waren es ja, in welchen sich der spanische Charakter, der spanische Glaube, der spanische Staat entwickelte. Die Frucht der volksmäßigen dichterischen Thätigkeit Spaniens war eine überaus köstliche, jene Romanzendichtung nämlich, die ein kaum erreichbares Muster wahrhaft epischer, d. h. rein objektiver Auffassung und Darstellung abgiebt.

Die Benennung Romanzen (Romances) gebrauchten die alten Spanier als eine Kollektivbezeichnung für Poesie überhaupt; doch gaben sie den Erzeugnissen derselben auch die Namen Cantares und Decires. Die älteste, echteste und allgemeinste Form der Romanze waren achtsilbige Verse von vier trochäischen Füßen, Redondilien (Redondillas) genannt, wobei, wie sich von selbst versteht, Reim und Assonanz um so weniger fehlen durften, als „bei dem größten Überflusse der reinsten, vollest tönenden Vokale fast jede Rede in dieser Sprache voll Assonanzen und der Reim ihrer Poesie der natürlichste, vollkommenste wie kunstreichste ist, den eine der neueren Sprachen aufzuweisen hat; die stete Begleitung mit der Guitarre hat ihre Verse so geschmeidig und fließend gemacht, daß sie in dem einfachen, aber häufig wechselnden Bette der Redondilien wie schlüpfrige Schmerlen sanft dahingleiten." Die Redondilien sind das nationalste Versmaß Spaniens von Anfang an bis auf den heutigen Tag gewesen; sie dienten der volksmäßigen Epik und Lyrik, wie sie später der kunstvollen Dramatik dienten. In den alten Romanzen epischer Gattung haben sie keine Strophenabteilungen, sondern laufen ohne Abschnitte in einer Reihe ab; in den mehr lyrischen, erotischen Romanzen dagegen ward bald die Abteilung in Stanzen (estancias) oder Couplets (coplas) beliebt, als den Bedingungen des Gesanges entsprechend. Inwiefern die Poesie der Araber auf die Form der altspanischen eingewirkt, mag hier unerörtert bleiben; gewiß ist indessen, daß die Moriskos ebenfalls Romanzen dichteten, daß als Erfinder dieser Dichtungsgattung Mokdem Ben Maaref (im 10. Jahrhundert) und als Meister in derselben Ebadet Alkazzaz genannt wird. Weit entschiedener als die Einwirkung maurischer Dichtkunst auf die spanische Romanzenpoesie muß die Einwirkung der provençalischen Troubadours auf dieselbe verneint werden. Allerdings sehen wir an den Höfen der Großen Nord- und Ostspaniens in Nachahmung der benachbarten Provence schon frühzeitig Dichter (Trovadores) und Sänger (Joglares) auftreten; allein auf die nationale Volkspoesie, auf die Romanzendichtung haben sie offenbar keinen Einfluß geübt; denn diese war ebenso wesentlich objektiv und episch, als der Gesang der Provençalen wesentlich subjektiv und lyrisch gewesen ist.[143])

Der Zeitpunkt, in welchem der Romanzengesang in Spanien begonnen, ist nicht genau bestimmbar, und mit gleich geringer Sicherheit ist einer der älteren Romanzendichter nachzuweisen. Die Blütezeit der historischen Romanzendichtung schließt mit dem Falle des Maurentums in Spanien; denn mit dem Ende der Kämpfe gegen die Muslim versiegt auch die volksmäßige Epik. Hauptgegenstand derselben waren die Sagen und Geschichten vom König Roderich und vom Grafen Julian, von Karl dem Großen und seinen Paladinen, vom Grafen Alarkos, von den Infanten von Lara, vom Bernardo del Carpio, von zahllosen Christen- und Moriskenhelden, vor allen aber vom Cid Campeador, dem Stern und Mittelpunkt dieser einfach edlen, würdevollen und energischen Volkspoesie, welche in 153 Romanzen die ganze Geschichte ihres Lieblings von seinem ersten öffentlichen Auftreten bis zu seinem Tode besungen hat. Zur Zeit ihrer Entstehung wurden diese Volksgesänge natürlich nicht aufgezeichnet, sondern übertrugen sich Jahrhunderte lang nur durch mündliche Überlieferung von einer Generation auf die andere, womit auch gesagt ist, daß dieser beständig im Fluß erhaltene Liederschatz vielfach umgeschmolzen und überarbeitet wurde, so jedoch, daß die Grundelemente desselben unverändert blieben. Erst im 15. und 16. Jahrhundert begann man sich mit Sammlung und Aufzeichnung der spanischen Romanzen und Volkslieder zu befassen, und die Früchte dieses Sammelfleißes liegen uns jetzt in verschiedenen Romanceros (Romanzenbüchern) und Cancioneros (Liederbüchern) vor.

Verdeutschungen zahlreicher Romanzen haben Herder, Fariges, Wolf, Wolff, Geibel, Heyse, Diez, Clarus, Arentsschildt, Schack und andere gegeben. Die Bearbeitung der Cidromanzen durch Herder ist allbekannt. Nach dem durch A. Keller zuerst vollständig publizierten Romancero del Cid (1840) verdeutschte dann Regis das Liederbuch vom Cid (1842). Neuere Untersuchungen wollen übrigens die Zahl der echten alten Cidromanzen auf 39 beschränkt wissen (vgl. Wolf und Hofmann, Primavera).

Hatte die Volkspoesie der Spanier in der Verherrlichung des Campeador ihren vollendetsten Ausdruck gefunden, so knüpfen sich auch die Anfänge der Kunstdichtung an diesen Nationalhelden; denn das Gedicht vom Cid (Poema del Cid), in welchem zwar die volkstümlichen Elemente noch überall vorschlagen, das jedoch von den Cid-



Gesta del Campeador. Anfang einer Romanze vom Cid.
Manuskript in Madrid.

Romanzen genau unterschieden werden muß, ist als das älteste Denkmal von Spaniens kunstmäßiger Poesie zu betrachten.[144]) Der Verfasser desselben ist unbekannt, als Periode seiner Entstehung aber läßt sich mit Wahrscheinlichkeit die Zeit zwischen 1135 und 1157 angeben. Der Form nach unterscheidet es sich wesentlich von den Romanzen; denn es ist in langen, zehn- bis sechszehnsilbigen Versen geschrieben, die sich nachmals, im Gegensatz zu den volksmäßigen Redondilien, zu dem Metrum der versos de arte mayor ausbildeten. Wie in jenen der Trochäus, so herrschte in diesem der Daktylus

vor. Die Sprache, Orthographie und Metrik des Gedichtes vom Cid ist noch sehr ungelenk und schwankend, und man sieht deutlich, wie der Dichter den Läuterungsprozeß seines Idioms zur Schriftsprache mitmachte. Der Ton desselben ist echt episch treuherzig und naiv, seine Darstellungsweise etwas holzschnittartig trocken, aber anschaulich und bestimmt. Das nationale Gepräge tritt durchgehends plastisch hervor. Die Haltung der Erzählung ist im allgemeinen eine chronikmäßig referierende, sie erhebt sich aber bei jeder passenden Gelegenheit zu belebter Wärme. So besonders in den Schlachtgemälden, wie z. B. in diesem:

„Die Mauren umringen ihn (Cids Neffen, Pero Bermuez), suchen ihm das Banner zu entreißen und hauen gewaltig auf ihn ein, vermögen ihn aber nicht zu bewältigen. Da ruft der Cid: Steht ihm bei, um Gotteswillen! Und sogleich rücken sie ihre Schilde vor die Harnische und legen die mit Fähnlein geschmückten Lanzen ein. Bis auf die Sattelbogen neigen sie die Häupter und bereiten sich zum Angriff mit tapferen Herzen. Und der, welcher zu guter Stunde geboren ward, ruft sie an mit lautem Ruf: Drauf und dran, ihr Ritter, um der ewigen Liebe willen! Ich bin Ruy Diaz, der Cid, der Kampfheld von Bivar! Da sprengen alle auf die Schar ein, die Pero Bermuez umschlossen hält. Dreihundert Lanzen sind es, alle mit Fähnlein geschmückt. Ein jeder tötet mit seinem Stoß einen Mauren und abermals jeder einen, indem sie sich umwenden. Hättet ihr sie nur gesehen, die vielen Lanzen, welche sich erhoben und angriffen, die vielen durch und durch gestoßenen Schilde, die vielen zerfetzten und befleckten Rüstungen, die vielen weißen, vom Blute rot gefärbten Paniere, die vielen wackeren Rosse, die ihrer Herren ledig liefen. Gott, der in der Höhe ist, sei Dank, daß wir eine solche Schlacht gewonnen haben."

Gab sich in den bisher erwähnten Äußerungen der spanischen Poesie vornehmlich und fast ausschließlich die Unmittelbarkeit und Eigentümlichkeit des spanischen Volkstums kund, so trat mit Gonzalo de Berceo das kirchliche Element, die Katholizität, zuerst mit Entschiedenheit in der Litteratur der Spanier auf. Berceo, der älteste kastilische Poet, von welchem einigermaßen bestimmte Nachrichten vorhanden sind, lebte in dem Zeitraum zwischen 1198 und 1270. Durch ihn wurde der volksmäßigen Epik der Romanze die kirchliche Epik der Legende zur Seite gestellt. Er hat in einem noch ziemlich rohen Metrum von zwölf- und mehrsilbigen Versen mit vierfachem Reim neun legendenhafte, zuweilen in den Hymnus hinüberspielende Gedichte zur Feier verschiedener Heiligen verfaßt, in denen die geistliche Epik ebenso naiv auftritt, wie die weltliche im Gedichte vom Cid. Der Frömmigkeit des guten Priesters ist um ihrer Kindlichkeit willen etwas liebenswürdiges eigen, und nicht selten verwebt er in seine frommen Ergüsse Schilderungen von Kraft und Feuer, wie diese vom jüngsten Gerichte:

„Am siebenten Tage wird ein tödliches Gedränge entstehen; alle Steine werden sich unter einander eine Schlacht liefern; sie werden fechten wie Menschen, die sich Böses anthun wollen, und werden sich in Stücke zertrümmern, klein wie Salzkörner. In dieser Not und Bedrängnis, bei Zeichen von so schrecklicher Art werden die Menschen in Höhlen Rettung suchen, sprechend: Fallet über uns, ihr Berge, denn wir sind in Angst! Wer aber wird den zwölften Tag mitansehen können? Denn da wird man große Flammen fliegen sehen durch die Himmel, da wird man die Sterne fallen sehen von ihren Orten, gleich den Blättern, die vom Feigenbaume fallen. Der Könige König, der richtende Alkalde, der alles ordnet ohne jemandes Rat, wird an der Spitze seines reichen Zuges eingehen zur Herrlichkeit des ewigen Vaters. Die Engel des Himmels werden sehr fröhlich sein; nie noch war an einem Tage eine Freude so groß; denn sie werden ihre Wonne und ihre Zahl wachsen sehen. Gott gebeut, daß wir eintreten in

ihre Bruderschaft. Wann der König der Herrlichkeit kommen wird zu richten, wild wie ein Löwe, welcher Speise sucht: wer wird so kühn sein, noch auf ihn zu hoffen? Denn der zornige Löwe versteht keinen Scherz. Wann die heiligen Engel, die niemals sich vergingen gegen ihren Herrn, vor Furcht zittern werden, was soll ich Elender thun, der ich ein so großer Sünder bin? Ach, schon jetzt befällt mich Grauen, so groß ist meine Angst."

Zu der volksmäßigen und kirchlichen Richtung der Epik sollte sich noch eine dritte gesellen, die ritterlich-romantische, um die nationale Basis der spanischen Litteratur nach allen Seiten hin zu ergänzen und abzuschließen. „Hatte sich," sagt Clarus, „im volkstümlichen Epos der Held vornehmlich als Kämpfer für die Unabhängigkeit und den Ruhm seines Volkes gezeigt, rang im kirchlichen Epos der Held um die Palme des ewigen Lebens, so war die Ritterepopöe, welche beide Richtungen ungezwungen als Einschlag in ihr wunderbares Gewebe aufnehmen konnte, der Schauplatz, auf welchem gezeigt ward, wie, durch die phantastischen Verschlingungen der ungeheuerlichsten Abenteuer hindurchgeführt, der Held auf dem Wege der Chevalerie zu dem beneidenswerten Ruhme des Namens einer Blume der Ritterschaft gelangte." Als eine solche Blume der Ritterschaft nun stellte man sich im Mittelalter den makedonischen Alexander vor, der in nicht minderem Grade der Lieblingsheld der abendländischen als der morgenländischen Dichter gewesen ist. Der kühne Jüngling, um dessen Person sich alle dem Occident und insbesondere Spanien durch die arabische Märchendichtung geoffenbarten Wunder des Orients reihten, war so recht ein Vorwurf für die abenteuerlustige Phantasie des Mittelalters. Freilich mußte er sich eine fast possierliche Überchristlichung gefallen lassen, bevor er zum mittelalterlichen Volkshelden passend befunden wurde. Er ward seines Heidentums ohne weiteres entkleidet und mit allen möglichen christlichen Eigenschaften und Tugenden geschmückt, dergestalt, daß er als das Ideal eines christlichen Ritters erschien.

So nun faßte und behandelte ihn Juan Lorenzo Segura aus Astorga, der gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts hin sein Gedicht von Alexander dem Großen (Poema de Alejandro Magno) schrieb, welches das volksmäßige, kirchliche und abenteuerlich-ritterliche Element der spanischen Epik in sich vereinigte und so die nationale Romantik Spaniens zum erstenmal nach allen Richtungen hin vollständig darstellte. Das Gedicht ist in den langen vierzeiligen Versen geschrieben, deren sich auch Gonzalo de Berceo bediente, ein Metrum, dessen Namen Alexandriner die Litterarhistoriker gewöhnlich eben von dem Titel von Seguras Werk ableiten. Der Verfasser hat demselben noch zwei Briefe in Prosa beigegeben, welche er den Alexander an seine Mutter schreiben ließ und welche neben ihrem trefflichen Inhalt auch dadurch sehr merkwürdig sind, daß man in ihnen eines der ältesten Denkmale kastilischer Prosa vor sich hat. Von einem Rittergedichte wie die Alexandreis Seguras bis zum Ritterroman war es aber nur ein kleiner Schritt, der sozusagen von selbst erfolgen mußte, sowie sich die Schriftprosa mehr ausgebildet hatte und demnach ein geläufigeres und bequemeres Mittel der Unterhaltungslitteratur abgab als die metrisch gebundene Form. Diesen Schritt von der Ritterepopöe zum Ritterroman that, wie seit langem ziemlich allgemein angenommen wird, zuerst der Portugiese Vasco de Lobeira († 1325 oder 1403) als Verfasser des Stammvaters aller der zahllosen Ritterbücher des Mittelalters, des berühmten Amadis von Gallien (Amadis de Gaula), der nachmals unzählige Übersetzungen, Umarbeitungen und Fortsetzungen erfuhr.

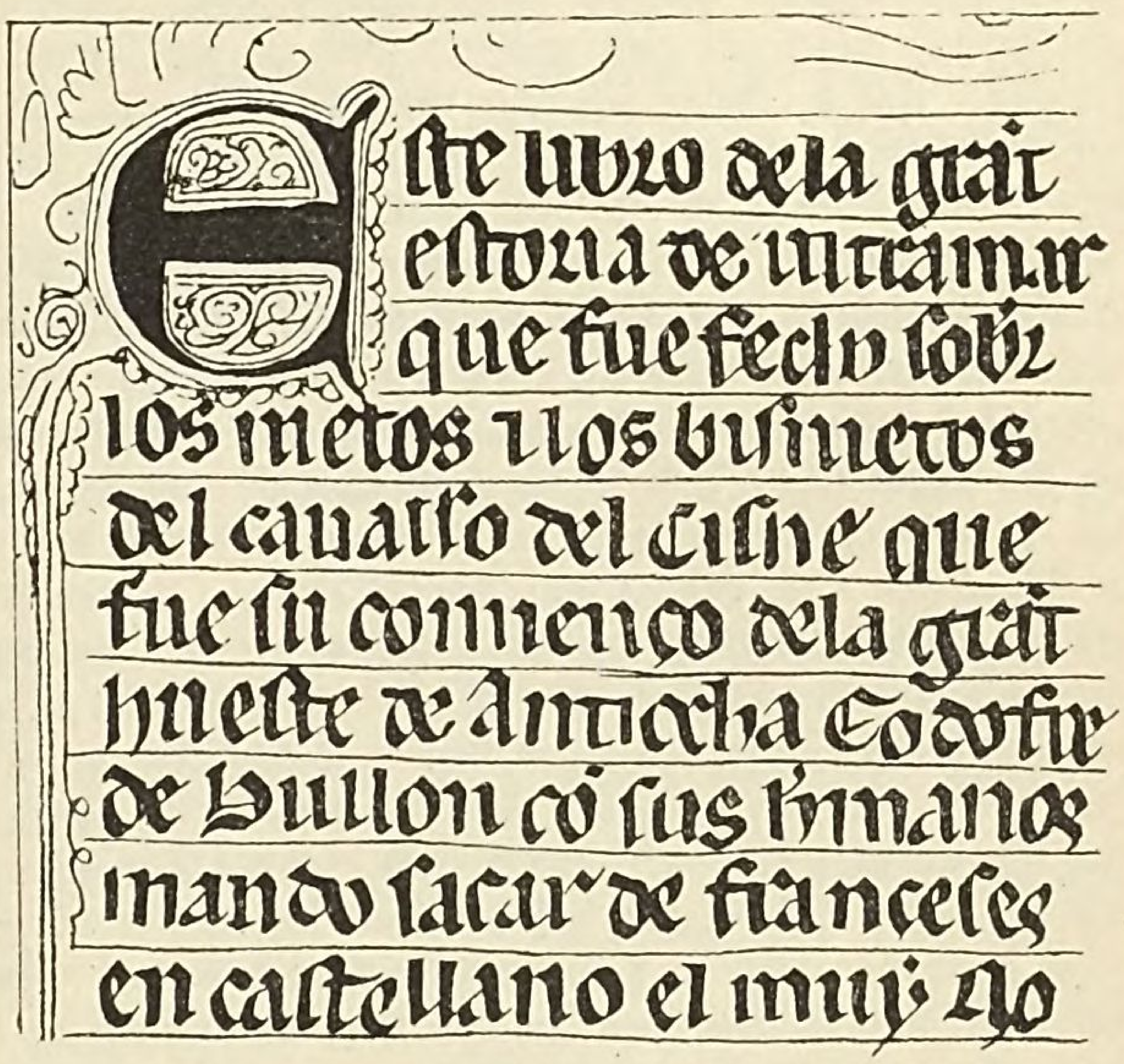
Gegen die Annahme der portugiesischen Herkunft des Amadis hat L. Braunfels seinen kritischen Versuch über den Roman Amadis von Gallien (1876) gerichtet. Seine Untersuchung hatte zum Ergebnis die mit guten Gründen gestützte Aufstellung, daß „der Amadis den Portugiesen überhaupt nicht, hingegen den Spaniern allein, wenn auch nur in der Form angehört, in der er seit der Mitte des 14. Jahrhunderts bekannt geworden."

Die älteste, jetzt noch bekannte Form gab dem Amadis in Spanien Garcia Ordoñez de Montalvo, der unter der Regierung Ferdinands und Isabellas lebte.[145]) Der Held dieses Buches, das Cervantes „el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto" nannte, ist Amadis, Sohn des Königs Perion von Frankreich und der Elisena, einer Tochter des Königs Gavinter von Bretagne; Hauptgegenstand des Romans die Erzählung und Verherrlichung der Liebesgeschichte des Amadis und der Oriana, einer Tochter des Königs Lisuart von England.

Deutsch erschien der Amadis zuerst unter folgendem Titel: „Des streitbaren Helden Amadis aus Frankreich sehr schöne Historien, darinnen fürnemlich gehandelt wird von seinem Ursprung, ritterlichen und ewig denkwürdigen Thaten, aus welchen sich alle Potentaten, Fürsten, Grafen, Freiherrn, Ritter und die vom Adel, auch alle diejenigen, welche von Jugend auf Kriegs- oder dergleichen Händeln nachgesetzt, gleich wie aus einem Spiegel sich zu erlustigen und zu erkündigen haben, wie man dem Turniren, Rennen mit Lanzen und anderen Wehren, durch Vorsichtigkeit beiwohnen soll; alles aus Französischer in unser allgemein Deutsche transferirt." Gedruckt zu Frankfurt am Main, 1583. Heutzutage ist dieser ungeheure Wälzer nur noch mit äußerster Anstrengung lesbar, wie ich aus Erfahrung sagen kann. Er dünstet Langeweile aus. Merkwürdig bleibt aber trotzdem das Buch als Spiegel der Sitten oder vielmehr Unsitten der Ritterzeit. Es wäre zu wünschen, daß die Leute, welche nicht müde werden, für die „gute, alte, fromme Zeit" zu schwärmen, diesen Urritterroman studierten. Sie würden dann erkennen, wie bodenlos roh und liederlich diese gute, alte, fromme Zeit gewesen ist. S. zum Exempel im Amadis, Fol. 2 und Fol. 51, die schandbaren Abenteuer der Prinzessin Elisena, der Darioleta und der Tochter des Grafen von Seeland.

Der durch den Amadis eröffneten Herrschaft der ritterlichen Romantik gingen jedoch der Zeit nach in der spanischen Litteratur Bestrebungen voran, die mit dem romantischen Geist wenig verwandt waren. Mit dem Geltendwerden der gelehrten Bildung machte sich nämlich, wie das so zu gehen pflegt, in der litterarischen Thätigkeit der Hang zur Reflexion bemerklich, aus welchem Didaktik, Allegorie und Satire naturgemäß entsprangen. Es herrschten im 13. und zu Anfang des 14. Jahrhunderts in Kastilien drei Könige, welche sich um die Geisteskultur ihres Volkes höchst verdient machten. Ferdinand III. (1217—1252) empfahl zuerst den Gebrauch der Volkssprache, des Romance, bei öffentlichen und Privat-Verhandlungen und ließ das gotische Gesetzbuch (Lex Visigothorum) in die spanische Sprache übersetzen, wo es unter dem Titel des Fuero juzgo (Forum judicum) das älteste beglaubigte Denkmal der Prosa und jetzt noch geltendes Landrecht ist. Ferdinands Sohn, Alfonso X. (1252—1284), genannt der Weise (El Sabio), befahl förmlich den Gebrauch des Romance bei Geschäften aller Art und suchte als Herrscher wie als Gelehrter und Dichter Bildung und Litteratur auf jede Art zu fördern. Er reorganisierte die Universität Salamanka, machte seinen Hof zum Asyl der Gelehrten und Poeten, ließ unter seinen Augen eine allgemeine Chronik von Spanien (Corónica del rey Don Alfonso el Sabio) verfassen, mit welcher die spanische Geschichtschreibung rühmlich anhob, und veranstaltete eine Samm-

lung und Sichtung aller politischen und bürgerlichen in Spanien giltigen Gesetze. Diese Gesetzesammlung führt den Titel Las siete partidas, weil es in sieben Hauptteile zerfällt, und es ist ebenso merkwürdig in seiner Eigenschaft als Rechtsbuch, wie durch den Umstand, daß es für die syntaktische Gliederung der spanischen Sprache zuerst bestimmte Regeln aufgestellt hat. Zu Alfonsos X. Werken in Prosa gehören, außer den astronomischen Alfonsinischen Tafeln, eine allgemeine Weltgeschichte (La grande y general historia), nur noch fragmentarisch vorhanden, ferner eine Geschichte der Kreuzzüge (La gran conquista ultramar), endlich ein unter dem Titel Septenario gesammeltes Allerlei philosophisch-theologisch-astrologischer Gedanken. Als Poet verfaßte der vielseitige Fürst das Buch vom Schatze (Libro del tresor), in selbsterfundenen Chiffren geschrieben, ein rätselhaftes Opus, das angeblich den Stein der Weisen auffinden lehren soll; dann eine Anzahl geistlicher Gesänge (Cantigas) im galizischen Dialekt, und zuletzt das Buch der Klagen (Querellas), kastilisch und in versos de arte mayor geschrieben; leider aber sind diese elegischen Gedichte fast ganz verloren gegangen. Alfonsos Sohn, Sancho IV., war gleichfalls für die Litteratur thätig, und in noch höherem Grade der Enkel dieses Königs, Alfonso XI. (1324—1350), dem man eine in Redondilien verfaßte Chronik seiner Regierungszeit zuschreibt, von welcher jedoch nur ein Bruchstück übrig geblieben ist.


Este libro dela grā
estoria de ultramar
que fue fecho sobr
los nietos y los bisnietos
del cavallo del cisne que
fue su comienço dela grā
hueste de antiocha Godofre
de bullon cō sus hrmanos
mando sacar de franceses
en castellano el muy no

Anfang eines Manuskriptes der Geschichte der Kreuzzüge von König Alfonso X. Manuskript in Madrid.

Zur Zeit Alfonsos XI. lebte der Infant Juan Manuel (von 1273 oder 1280 bis 1347 oder 1348). Dieser Mann, als Feldherr berühmt und die hochwichtige Stelle eines Obergrenzhauptmanns (Adelantado mayor) bekleidend, fand mitten in dem Gewirre eines sehr bewegten Lebens Zeit und Stimmung genug, von der seit Alfonso X. in der spanischen Poesie rege gewordenen didaktischen Tendenz ein ausgezeichnetes Zeugnis abzulegen. Er that es durch sein Buch Der Graf Lukanor (El conde Lucanor, deutsch von Eichendorff). Dieses Werk, für welches ich keine passendere Bezeichnung als die eines didaktischen Novellenbuches weiß, enthält 49 kleine Erzählungen, denen die moralische Nutzanwendung immer in etlichen Versen angehängt ist und die durch ein Gespräch zwischen dem Grafen Lukanor und seinem Ratgeber Patronius verbunden sind.

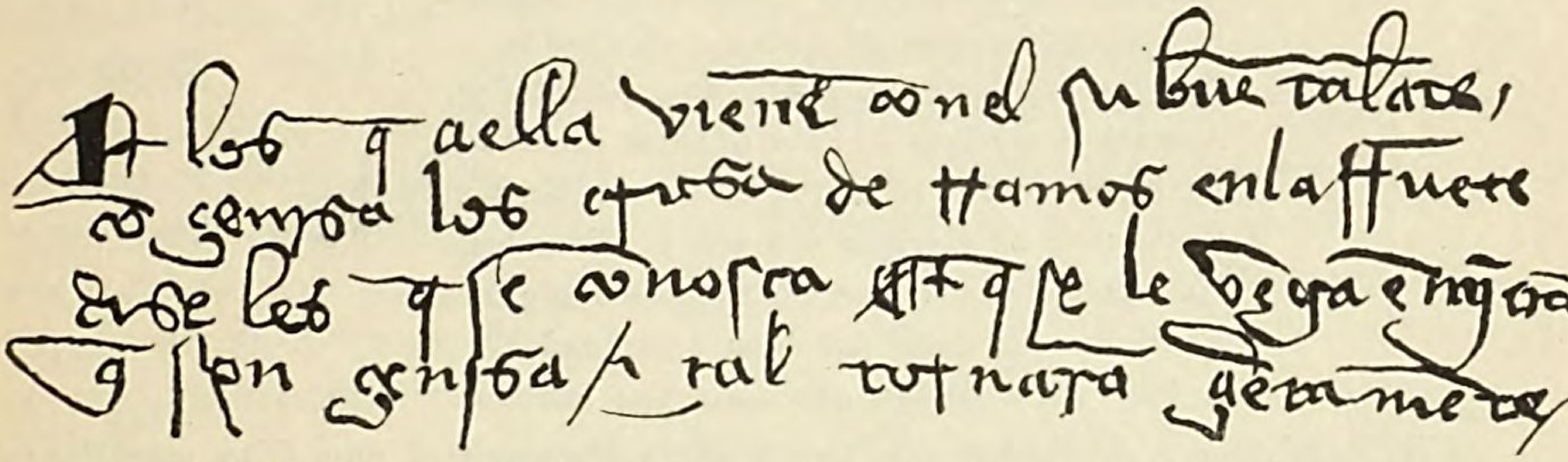
Eines der besten Kapitel dieser „Moral in Beispielen“ mag hier stehen. Es behandelt das auch heutzutage noch so kitzlige Problem der Zähmung einer eigensinnigen und

widerspenstigen Frau. Wie dasselbe zu lösen, zeigt Patronius dem Grafen durch folgende Erzählung von einem jungen maurischen Ehepaar. — „Als die Vermählung vor sich gegangen, brachte man die Braut in das Haus des Bräutigams, und wie es bei den Mauren Brauch ist, den Neuvermählten das Abendessen aufzutragen und sie dann bis zum folgenden Morgen sich selbst zu überlassen, so that man auch hier. Väter, Mütter und Verwandte von beiden Seiten waren aber in großer Besorgnis; denn sie fürchteten, am nächsten Morgen den Bräutigam übel zugerichtet oder gar tot zu finden. Als nun die Eheleute allein im Hause waren, setzten sie sich zu Tische, und bevor die Frau ein Wort hatte vorbringen können, sah der Mann umher und seine Dogge erblickend, rief er zornig: Hund, gieb uns Wasser zum Händewaschen! Und die Dogge that es nicht. Da fing der Herr an noch zorniger zu werden und sprach mit noch größerer Wut zu dem Tiere: Gieb uns Wasser zum Händewaschen! Und der Hund gehorchte abermals nicht. Da erhob sich der Mann ganz wütend, zog das Schwert, stürzte sich auf den Hund, hieb ihm Kopf und Beine ab und besudelte seine Kleider, den Tisch und das ganze Haus mit Blut. Und so wütend und blutbefleckt setzte er sich wieder, sah umher, erblickte die Hauskatze und befahl ihr, ihm Wasser auf die Hände zu gießen. Und als es die Katze nicht that, schrie er sie an: Was, du Verräterin und Treulose, hast du nicht gesehen, wie ich der Dogge that, weil sie meinem Befehle nicht gehorchte? Zögerst du noch einen Augenblick, so schwör' ich, daß ich dir thun werde, wie ich der Dogge that. Und da die Katze dennoch nicht folgsam war, stand er auf, ergriff sie bei den Pfoten, schmetterte sie an die Wand und hieb sie in Stücke. Und wiederum setzte er sich an den Tisch und sah sich allenthalben um. Und die Frau, die sein Treiben mitansah, glaubte, er wäre verrückt, und sprach kein Wort. Er aber bemerkte beim Umsehen sein Pferd und er hatte nur dies eine. Diesem nun rief er zornvoll zu, es solle ihm Wasser zum Händewaschen bringen, und das Pferd that es nicht. Da sprach er zu ihm: Wie, Don Pferd, Ihr meint wohl, da ich außer Euch kein Roß besitze, würde ich es Euch hingehen lassen, daß Ihr ungehorsam seid. Ich sag' Euch, daß ich Euch eben so schnell den Tod geben werde, wie den beiden andern, und daß es nichts lebendes in der Welt giebt, mit dem ich nicht, so es nicht thut, was ich will, ebenso verfahren werde. Das Pferd rührte sich nicht, und sein Herr ging zu ihm, hieb ihm den Kopf ab und riß es in Stücke. Und als die Frau sah, daß er sein Pferd getötet, obwohl er kein anderes besaß, erkannte sie, daß dies kein Scherz sei, und sie geriet in solche Angst, daß sie kaum mehr wußte, ob sie schon tot oder noch lebendig. Doch er, immer in Zorn, kehrte zum Tisch zurück, indem er schwur, daß, so er tausend Pferde besäße oder Männer oder Weiber, die seinen Befehlen nicht Folge leisteten, er sie samt und sonders töten würde. Dann, das blutige Schwert an den Gurt hängend, begann er sich wieder umzusehen, und wahrnehmend, daß sonst nichts lebendes mehr da wäre, blickte er seine Frau an und befahl ihr barsch, aufzustehen und ihm Waschwasser auf die Hände zu gießen. Und die Frau, die nichts anderes erwartete, als ebenfalls in Stücke gehauen zu werden, stand eilends auf und vollführte seinen Befehl. Da sagte er: Ach, wie froh bin ich, daß Ihr so thatet; denn sonst würde ich aus Ärger über diese Ungehorsamen Euch gethan haben wie ihnen. Darauf befahl er ihr, ihm zu essen zu geben, und sie that es, und er redete mit ihr in einem Tone, daß sie glaubte, ihr Kopf liege schon abgehauen an der Erde. Und sie sprach während der ganzen Nacht kein Wort, aber sie leistete, was er begehrte. Und nach einer Weile sagte er zu ihr: Der gehabte Verdruß ließ mich nicht schlafen, wacht daher, daß mich niemand zu frühe wecke, und bereitet mir ein gutes Frühstück. Und als es Tag geworden, kamen Väter und Mütter und Verwandte an die Thüre, und da sie niemand sprechen hörten, besorgten sie, der Bräutigam wäre tot oder verwundet. Und als sie durch die Thüre nur die Frau sahen, nicht aber den Mann, wurden sie in ihrer Besorgnis bestärkt. Aber als die Frau sie an der Thüre stehen sah, kam sie ängstlich herbei und flüsterte ihnen zu: Garstige, was beginnt ihr? Was untersteht ihr euch, hierherzukommen

und zu sprechen? Schweigt sogleich, denn sonst seid ihr, wie ich, alle des Todes. Und die andern verwunderten sich ob dieser Rede, und als sie erfuhren, was in dieser Nacht vorgegangen, priesen sie den jungen Mann sehr, weil er gewußt, was ihm zieme, und sein Haus so gut in Ordnung halte. Und von da ab war die junge Frau bescheiden und unterthänig und lebte sehr glücklich mit ihrem Manne und er mit ihr. Aber einige Tage später wollte es der Schwiegervater dem jungen Mann nachthun und tötete sein Pferd auf dieselbe Weise. Jedoch seine Frau sagte zu ihm: Wahrhaftig, Don Soundso, das habt Ihr zu spät angefangen; wir beide kennen uns schon.

Wenn du im Anfang nicht dich zeigest wie du bist,
Kannst du es später nicht, auch wo's dein Wille ist."

Mit weit mehr Dichterkraft ausgestattet, aber auch weit ausgelassener und skeptischer als der ehrenwerte Infant, erwies sich der wahrscheinlich zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts geborene priesterliche Schalk Juan Ruiz, bekannter unter dem Namen des Erzpriesters von Hita (El arcipreste de Hita). Es ist viel von dem kaustischen Witz und dem satirischen Hang der italienischen Novellisten in diesem Fabulisten und poetischen Erzähler, aber er ist origineller als jene. Er hat zwar auch geistliche Gesänge gedichtet, sein eigentlicher Gott war jedoch Don Amor, der ihn zu einem aus Erotik, Allegorie, Didaktik und Satire wunderlich gemischten, aber in seinen Einzel-



Faksimile aus einer Handschrift des Erzpriesters von Hita. Bibliothek in Toledo.

heiten ganz vortrefflichen und sehr kurzweiligen Gedicht (Poesías) begeistert hat. Der Glanzpunkt des Werkes ist die Schilderung des Krieges zwischen dem Herrn Karneval und der Dame Fasten (Guerra de Don Carnaval y de Doña Quaresma). Don Karneval hat zu Mitstreitern alles fette Geflügel, sowie Schinkenkeulen, Schöpsenviertel und dergleichen, Donna Quaresma hingegen alle Fische des Meeres und der Flüsse. Unglücklicherweise hat sich Don Karneval mit den Seinen im Essen und Trinken übernommen und ist zu früh in Schlaf gesunken. Die Hähne krähen zu spät zu den Waffen, als Donna Fasten mit ihrem Heere zum nächtlichen Überfall herbeirückt. Don Karneval wird besiegt und schmählich aus seinem Palast verjagt. Allein nach Verfluß von vierzig Tagen hat ihn die gehörig erfolgte Verdauung wieder kampffähig gemacht; er kommt zurück, fällt über Donna Fasten her, welche ihrerseits inzwischen durch Enthaltsamkeit ganz entkräftet worden, und schlägt sie in die Flucht. Das Ganze kommt einem wie ein Vorbild von Rabelais' tollem Wurstkrieg vor. Überhaupt ist der Erzpriester von Hita ein durchaus ebenbürtiger Vorläufer des großen französischen Satirikers, insbesondere auch darin, daß er satirische Seitenhiebe auf Pfaffheit und Papsttum anbringt, wo er kann, wie z. B. in der schönen Schilderung von der Macht des Geldes: „Gar viel vermag das Geld und sehr muß man es lieben. Den Albernsten wandelt

es zu einem Weisen, den Lahmen macht es laufen, den Stummen sprechen; selbst wer keine Hand hat, greift doch nach dem Gelde. Sei einer ein Einfaltspinsel und grober Lümmel, das Geld kann ihn zum Hidalgo und Gelehrten machen; je mehr er dessen hat, desto größer ist sein Verdienst. Wer kein Geld hat, ist nicht einmal sein eigener Herr. Das Geld ist Alkalde und hochgepriesener Richter, Ratsherr, durchtriebener Rabulist und Alguazil; es steht allen Ämtern zugleich vor. Hast du Geld, so hast du Trost, Vergnügen, Freude und die Gunst des Papstes. Du wirst das Heil gewinnen, kannst das Paradies kaufen; wo es viel Geld giebt, giebt es auch viel Segen. Am Hofe zu Rom, wo Seine Heiligkeit ist, sah ich alle dem Gelde viele Unterthänigkeit bezeigen; alle thaten ihm in feierlicher Weise große Ehre an, alle demütigten sich vor ihm als vor der Majestät. Überall, wo man es anwandte, sah ich Wunder geschehen; viele hatten den Tod verdient, es gab ihnen das Leben; andere waren ohne Schuld, es tötete sie auf der Stelle." Das Mitgeteilte ist in Betracht, daß ein Spanier, ein spanischer Priester, es schrieb, sehr charakteristisch und wird im Original noch weiter ausgeführt:

„Yo vi en corte de Roma, do es la Santidat,
Que todos al dinero fasen grand homilidat,
Grand honra le fasian con grand solenidat,
Todos á él se homillan como á la magestat.
Fasia muchos priores, obispos et abades,
Arzobispos, doctores, patriarcas, potestades,
A muchos clérigos nescios dábales dinidades,
Fasia de verdat mentiras et de mentiras verdades.
Fasia muchos clérigos é muchos ordenados,
Muchos monges é monjas, religiosos sagrados,
El dinero los daba por bien examinados.
A los pobres desian que non eran letrados."

Ein Nachfolger und Nachahmer des wackern Erzpriesters von Hita war Lopez de Ayala (1332—1407), der in seinem Reimwerk vom Palaste (Rimado del Palacio) didaktisch-satirische Spiegelbilder seiner Zeit sammelte. Ein sehr angesehener und dabei freimütiger Staatsmann und Krieger, war er auch vollkommen befähigt, die Geschichte seiner Zeit zu schreiben, was er in der Corónica de los Reyes de Castilla, Don Pedro, Don Enrique II., Don Juan I., Don Enrique III. that. Der Stil dieses Geschichtewerkes verrät das Studium der römischen Historiker, deren Ayala einen, den Livius, auch übersetzte; dem Inhalt ist besonders die unbeirrbare Sicherheit nachzurühmen, womit die Wildheit des Mittelalters gezeichnet wird. Andere Chronisten dieser Periode waren Juan Nuñez de Villasan, Ruy Gonzalez de Clavijo und Juan de Alfaro.

Zweite Periode.

Unter der zweiten Periode der spanischen Litteratur begreift man gewöhnlich den Zeitraum von Juan II. bis auf Karl V., also von 1407 bis 1517. Als zwei Hauptmerkmale kommen demselben zu das Herrschendwerden der Nachahmung provençalischer Liederkunst und des Troubadourwesens an den Höfen von Aragonien und Kastilien und dann der immer mächtiger hervortretende Einfluß der Altertumsstudien. Beide Elemente vereinigten sich gewissermaßen zu einer höfischen Gelehrsamkeit, deren Be-

strebungen zwar in ihrer Art ganz ehrenwert waren und zum Vorschritte der Kultur Spaniens wesentlich mitgewirkt haben, rücksichtlich ihres poetischen Wertes aber die Kraft und Frische der volksmäßigen Dichtung der früheren Periode bei weitem nicht erreichen. Indessen wurde die spanische Litteratur vor dem schlimmen Geschicke, völlig in höfischen Äußerlichkeiten aufzugehen, dadurch bewahrt, daß ihre eigentliche Seele, die nationale Romanzenpoesie, keineswegs erstorben war, sondern, wenn auch aus den Händen des Volkes in die Hände der Dichter von Beruf übergegangen, noch immer Beweise ihrer Unverwüstlichkeit ablegte, sei es auch nur durch die formale Verfeinerung, die ihre älteren Erzeugnisse in dieser Zeit erfuhren. Fast sämtliche Romanzen haben nämlich ihre jetzige Gestalt erst in der zweiten Periode der spanischen Poesie erhalten, was Zeugnis giebt von der Verehrung, womit auch die Kunstdichter diesen Schatz der echtnationalen Hervorbringung betrachteten.

König Juan I. von Aragonien wie König Juan II. von Kastilien sammelten einen dichterlichen Hof um sich. In der Umgebung des ersten, welcher nach dem Vorbilde derartiger Institute Südfrankreichs zu Barcelona ein Consistorio de la gaya ciencia einrichtete, herrschte mehr das heitere Formenspiel der provençalischen Dichtkunst, an dem Hofe des zweiten mehr die gelehrte, von dem Studium der Alten abhängige Richtung; beide Tendenzen spielten jedoch vielfach in einander und unterstützten sich gegenseitig, wie sich dieses schon in den litterarischen Bestrebungen eines der hervorragendsten Gründer und Wortführer dieser Litteraturperiode, des Enrique de Aragon, Marques de Villena (1384—1434), deutlich kundgiebt. Villena, ein merkwürdiger, vielseitiger Mann, auch Verfasser einer Vorschneidekunst (arte cisoria), wegen seiner alchemistischen und astrologischen Kenntnisse als Zauberer verschrieen, war einerseits bei Errichtung des eben erwähnten Dichterhofes zu Barcelona thätig und schrieb eine auf provençalischen Grundsätzen beruhende Poetik (Del arte de trobar), andererseits übersetzte er Ciceros Buch vom Redner und Vergils Äneis ins Kastilische. Außerdem wird ihm von einigen spanischen Litteratoren ein mythologisch-didaktisches Gedicht, Die Arbeiten des Herkules (Los trabajos de Hercules) zugeschrieben, was ihm aber andere absprechen. An den Namen des edlen Marques knüpfen sich auch die Anfänge des dem Kirchendienste entwachsenen Dramas in Spanien, indem er ein jetzt nicht mehr vorhandenes allegorisches Stück schrieb, welches 1414 zu Saragossa bei Gelegenheit der Krönung Juans II. aufgeführt wurde. In Villenas Fußstapfen trat, mäcenatisch und produktiv für die Litteratur thätig, sein Zögling und Freund, der berühmte Feldherr und Staatsmann Iñigo Lopez de Mendoza, Marques de Santillana (1398—1458). Unter seinen Werken ist zunächst hervorzuheben der historisch-kritische Brief, welchen er an den Connetable von Portugal Don Pedro über den Ursprung der spanischen Poesie richtete (Letra sopre la origen de la poesia española, deutsch von Clarus, II. 61—70). Von seinen dichterischen Versuchen werden die größeren Stücke, worunter eine Elegie auf den Tod Villenas, dann eine Sammlung von hundert Sprichwörtern (Centiloquio), ferner die philosophische Diálogo de Bias contra Fortuna und endlich das didaktische Gedicht Der Günstlingsspiegel (Doctrinal de privados), gehören, an Frische und Reiz von den kleineren den Kriegs- und Liebeliedern, übertroffen. Aber sogar diese sind nicht völlig frei von steifer Gelehrsamkeit. Merkwürdig ist, daß sich in der Reihe der kleineren Gedichte auch Sonette vorfinden, welche italienische Form des Marques von Santillana

allem nach zuerst in Spanien einführte. Er hat auch ein Drama geschrieben, eine Art von Haupt- und Staatsaktion, welche den Titel Comedieta de Ponza führt und mit zu den ersten Lebenszeichen der außerkirchlichen Dramatik Spaniens gerechnet werden muß. Mendozas Freund Juan de Mena (1411—1456) gilt den Spaniern für den bedeutendsten Poeten seiner Zeit, und sein allegorisch-moralisches Gedicht El Laberinto ó las Trescientas in 300 achtzeiligen Coplas für das „anziehendste Denkmal der kastilianischen Poesie des 15. Jahrhunderts“. In Wahrheit ist es nur eine frostige, gelehrt thuende Allegorie von dantesker Struktur. Von den übrigen Dichtern des johanneischen Zeitalters sind zu nennen: Fernan Perez de Guzman, Juan de Ixar, Gomez Manrique, Jorge Manrique, Rodriguez del Padron, Garcia Sanchez de Badajoz, Alonzo de la Torre, Alonzo de Cartagena, Alvar Garcia de Santa Maria, Diego de San Pedro, Pedro Diaz de Bledo, Diego Lopez Haro.

Von allen den bisher Genannten und von vielen andern, im Ganzen von 138 Dichtern, enthält das Allgemeine Liederbuch (Cancionero general, 1511) reichliche Proben. Hernando de Castillo hat dieses vortreffliche Sammelwerk veranstaltet, das „als ein Mausoleum zu betrachten ist, welches das angebrochene neue Zeitalter dem abscheidenden Mittelalter der kastilischen Poesie setzte.“ Die Werke der Dichter, die Alfons V. von Aragonien Hof zierten, sind hauptsächlich im Cancionero de Lope de Stuñiga gesammelt. Im Cancionero general, dessen Lyrik in die Rubriken Tanzlieder oder Balladen (Bayles), epigrammatische Liederchen (Canciones), Kehrreime (Villancicos), Glossen (Glosas), Witzspiele (Letrillas), Bauernlieder (Vilanellas) und Gassenhauer (Pasa-calles) zerfällt, finden sich außerdem einige Gedichte in dialogischer Form, welche mit zu den Anfängen des spanischen Dramas gerechnet werden können. So auch das Schäfergedicht Mingo Rebulgo aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, in welchem der Schäfer Mingo Rebulgo auf die Fragen des Propheten Gil Arribato hin eine bitter-satirische Schilderung von dem Treiben am Hofe Heinrichs IV. von Kastilien entwirft.

Mit größerer Sicherheit und Schärfe trat jedoch das dramatische Element erst zur Zeit der „katholischen Majestäten“ auf und zwar in den dialogisierten Eklogen des auch als Lyriker ausgezeichneten Juan de la Encina (1469—1534), den ein alter spanischer Autor einen Poeten von großer Anmut, Scherzhaftigkeit und Unterhaltungsgabe nennt und von dem ein anderer seiner Landsleute sagt: „Wir besitzen drei Eklogen von ihm, die er selbst vor dem Admiral von Kastilien und der Herzogin von Infantado darstellte. Diese waren die ersten Komödien (Dramen), und zu desto mehr Ruhm für ihn und für unsere Komödie wurde in denselben Tagen, wo Kolon den Reichtum Indiens und die neue Welt entdeckte und der „große Feldherr“ das Königreich Neapel zu unterwerfen begann, auch der Gebrauch der Komödie entdeckt, damit alle angespornt würden, gute heroische und ausgezeichnete Handlungen zu vollbringen, indem sie die Thaten so großer Männer dargestellt sähen.“ Natürlich muß man sich von Encinas Weihnachtsspielen, denn als solche wurden seine Schäferstücke aufgeführt, nur bescheidene Vorstellungen machen. Das geistliche Element war in ihnen das vorherrschende, und sie schlossen sich demnach noch ziemlich fest an die kirchlichen Mysterien- und Mirakelspiele an, die auch in Spanien die Grundlage der modernen Schauspielkunst bildeten.

In ganz anderen Kreisen bewegt sich dagegen die Tragikomödie von der Cele-

stina (La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea). Dieses Werk, welches 1499 zuerst erschien, gehört zu den gefeiertsten Büchern der altspanischen Litteratur und wurde in viele fremde Sprachen übersetzt (in die deutsche unter dem Titel Hurenspiegel schon 1520, später von Bülow 1843). Das Buch ist durch und durch dramatisch, aber in der Form dennoch mehr eine dialogisierte Novelle als ein wirkliches Drama. Für die Aufführung war die Celestina wohl niemals bestimmt, schon um ihrer Länge (21 Akte) willen; allein sie hat durch ihre belebte und treue Sitten- und Charakterzeichnung, wie durch die Kraft und Geschmeidigkeit ihres Dialogs auf spätere Dramatiker unzweifelhaft sehr wohlthätig eingewirkt. Den Inhalt faßt der oben erwähnte Titel der ältesten deutschen Übersetzung ganz gut in ein Wort. Die Autorschaft des Werkes schrieben einige dem Juan de Mena, andere dem Rodrigo de Cota zu, mit größerer Sicherheit aber läßt sich dieselbe dem Fernando de Rojas zuwenden. Eine bestimmtere theatralische Gestalt erhielt das spanische Drama durch den portugiesischen Dichter Gil Vicente (1480—1536?), der in spanischer Sprache und in den kurzzeiligen Romanzenversen, welche die Grundform der Dramatik blieben, acht Stücke schrieb, von denen besonders die komischen (Farças) wertvoll sind.[146]) Es bleibt indessen ungewiß, ob diese Stücke je in Spanien aufgeführt wurden. Unter den Fortbildnern des spanischen Dramas bis zur Zeit, wo sich der große Cervantes desselben annahm, sind insbesondere Torres Naharro, Lope de Rueda (El infamador), Juan de la Cueva und Christoval de Virues (Semiramis, Cassandra) und Rey de Artinda (Amantes de Tornel) namhaft zu machen.

Von den Historikern oder, wenn man lieber will, von den Chronisten und Biographen dieser Periode haben ein rühmliches Andenken hinterlassen Gutierrez Diaz de Games (El victorial ó historia de Don Pedro Niño), Hernando del Pulgar (Los claros varones de Castilla y sus letras), Fernan Perez de Guzman (Generaciones y semblazas), der Verfasser der Chronik Alvaros de Luna (Crónica del Condestable Alvaro de Luna, Antonio de Castellanos?), Manuel Rodriguez de Sevilla (Crónica de España), der Principe Carlos de Viana (Crónica de los reyes de Navarra), Diego de Valera (Crónica de España), Diego Rodriguez de Almela (El Valerio de las historias escolásticas y de España) und Fernan Mexia (Nobiliario vero). Sittengeschichtlich bedeutsam ist der schlechter Weiber Wandel und Thun schildernde Corbacko des Erzpriesters Alfonso Martinez de Toledo.

Dritte Periode.

In ihrer dritten Periode, welche in die Regierungszeit Karls V. fiel, schwoll die Blütenknospe der spanischen Litteratur schon so mächtig und schön, daß sie die ganze Pracht, zu welcher sie in der vierten sich entfaltete, mit Gewißheit voraussehen ließ. Die Nation hatte ihre welthistorische Mission angetreten. Durch seinen König, der in Italien, in Deutschland, in den Niederlanden, in der alten und neuen Welt gebot, war Spanien der Mittelpunkt einer Macht, wie sie die alte und neue Geschichte noch nicht gesehen; denn selbst die Eroberungen der Römer schrumpfen zusammen vor dem unübersehbaren Ländergewinnst, welcher der spanischen Tapferkeit, der spanischen Gewaltthätigkeit und dem spanischen Glück in der westlichen Hemisphäre allein zufiel. Inneres Gedeihen und Ruhm nach außen beschwingten die Gemüter und drängten zu geistigen

Thaten, die denen des Krieges und der Politik ebenbürtig zur Seite gehen sollten. Zwar die Freiheit fehlte, allein die erhebende Erinnerung an die glorreichen, wenn auch unglücklichen Kämpfe, welche die „Communeros“ unter Anführung des Freiheitsmärtyrers Padilla († 1521) gegen den Despotismus Karls V. zu Gunsten der uralten nationalen Freiheiten durchgefochten, erlosch nicht so bald und hielt im Herzen des Spaniers fortwährend jenen männlichen Stolz und jenes Ehrgefühl wach, welche ihn jederzeit wenigstens vor sozialer Erniedrigung bewahrt haben, wenn sie auch politischen Servilismus und religiöse Brutalität nicht abzuwenden vermochten. Der blendende Glanz der Macht, welcher vom Throne Karls V. herab Spanien überstrahlte, war ganz geeignet, den Verlust innerer Unabhängigkeit ob äußeren Triumphen vergessen zu machen.

Der Gedanke, die herrschende Nation zu sein, ist ein gar so schmeichelhafter, und die Völker haben es sich von jeher gefallen lassen, daheim Knechte zu sein, sowie sie draußen die Herren spielen konnten. Was endlich die grausame kirchliche Tyrannei angeht, welche nach dem Fall der Morisken Spanien zum Tummelplatze ihrer Blutgier machte, so ist zu bemerken, daß sie dem Geistesleben des alten und echten Spaniers im Ganzen wenig hinderlich sein konnte, weil mit er allen Fibern fanatischer Katholik ist und es demnach nicht nur ganz in der Ordnung, sondern sehr verdienstlich finden mußte, wenn jeder Versuch, ja sogar der entfernteste Verdacht eines entfernten Versuches, das „alte Christentum“, d. h. die römisch-katholische Orthodoxie, zu beeinträchtigen, mit dem Flammentode bestraft wurde. Die höhere Wissenschaft, deren Seele die freie Forschung, war allerdings durch die Inquisition in Spanien unmöglich gemacht; allein den Aufschwung der poetischen Nationallitteratur hat sie eher gefördert als gehemmt, indem sie die erwählten Geister auf das Gebiet der Phantasie und Leidenschaft verwies und das des denkenden Verstandes vor ihnen absperrte.

Die gewaltige Veränderung, welche mit Spanien nach dem Falle von Granada vorging, als der Erbe des österreichischen Philipp und der Tochter Ferdinands und Isabellas den spanischen Thron bestieg, manifestierte sich auch in der Litteratur. Spanien trat aus seiner bisherigen Abgeschlossenheit politisch heraus, und alsbald wurde seine Litteratur äußerlich, d. h. sie ließ die Fremde auf sich wirken und richtete sich nach ausländischen Vorbildern. Ihre Repräsentanten eroberten der spanischen Poesie fremde Formen zu derselben Zeit, als Spaniens Feldhauptleute fremde Länder eroberten. Zugleich gewann die Poesie, als Kunst betrachtet, an Boden und Verbreitung, wozu die Buchdruckerkunst das Meiste beitrug. Die bisherige Kunstpoesie, wie die Bildung überhaupt, war in Spanien ausschließlicher Besitz höfisch-gelehrter Kreise gewesen; Gutenbergs Erfindung aber gab auch hier, wie überall, dem Gedanken unermüdliche Schwingen, von welchen getragen er sich zu allen Orten und zu allen Ständen Bahn brach. Vor der Zeit Karls V. war die politische Kraft Spaniens innerhalb der Landesgrenzen in Bekämpfung der Moriskos zusammengefaßt, und die Poesie hatte sich aufs innigste mit diesem Kampfe verwoben; sie hatte Großes auf beschränktem Boden vollbracht, nämlich die Schöpfung ihrer kostbaren Romanzen, die im Norden das Thal von Roncesval, im Süden Granada als Mittelpunkte besaßen; jetzt aber entfalteten die spanischen Heere ihre Banner in allen Ländern und ließen die spanischen Flotten ihre Flaggen an allen Küsten wehen, und siehe da, auch die spanische Poesie sah sich nach fremden Erwerbungen um. Allein in eben demselben Grade, in welchem sie an Reichtum und Vielseitigkeit gewann, büßte sie an Charakter ein. Die spanische Politik

blieb sich überall gleich, blieb nationalspanisch. Nicht so die Litteratur: sie wurde in dieser Periode eine nachahmende.

Hauptvorbild dieser Nachahmung ward und blieb, neben der Klassik des Altertums, die italienische Litteratur. Die politischen Ereignisse der Zeit hatten viele Spanier nach Venedig, Florenz, Rom und Neapel geführt, wo sie die Schätze der italienischen Poesie kennen lernten und die Kenntnis und Bewunderung der Dichtungen Dantes, Petrarcas, Boccaccios und anderer mit in ihre Heimat zurücknahmen. Übersetzungen bahnten der Nachahmung derselben den Weg. Italienischer Stil und italienische Formen wurden herrschend und verdrängten die einheimischen Stoffe und Versmaße, jedoch nicht in solchem Grade, daß das Nationale nicht noch immer einiges Ansehen behalten hätte und von bedeutenden Dichtern, wie z. B. von dem Dichter volkstümlicher Liebeslieder und Romanzen, auch scharfer Satiren Christoval de Castillejo (1490—1556), gegen die Ausländerei verteidigt, ja sogar von Anhängern der neuen Schule selbst geschätzt worden wäre. Als Stifter dieser Schule, mit deren Thätigkeit die Spanier das klassische Zeitalter ihrer Litteratur eröffnen, ist Juan Boscan Almogaver anerkannt, dessen Leben in den Zeitraum von 1490—1540 fiel. Boscan schrieb seine Jugendgedichte noch im Stile der altspanischen Cancioneros, ließ aber denselben fallen, als er mit der italienischen Poesie bekannt geworden. Den Übergang zur Manier derselben machte er durch seine freie Übersetzung von Musäos Hero und Leander und dichtete dann petrarcaisch geformte Sonette und Canzonen, die jedoch von echt spanischer Glut der Empfindung erfüllt sind. Auch die Ottave rime führte er durch seine reizende lyrisch-epische Allegorie Das Reich der Liebe in Spanien ein, und daß er neben den Italienern auch die Alten, besonders den Horaz, studierte, beweisen seine poetischen Episteln. Seine gesammelten Werke erschienen zuerst 1543 und zwar in Lissabon (Las Obras de Boscan).

Boscan zunächst steht sein Freund Garcilaso (eigentlich Garcias Laso) de la Vega (1503—36), dessen außerordentlich zarten und anmutvollen Gedichten nicht anzusehen ist, daß er sein Leben meistens im Heerlager verbrachte und, im Feldzug von 1536 bei der Erstürmung eines Turmes unweit Marseille am Kopfe verwundet, den Tod eines tapferen Kriegers starb. Auch er dichtete anfangs im nationalen Liederstil, wurde aber bald durch Boscans Vorbild zur Annahme der italienischen Formen vermocht. In seinen Schäfergedichten (Eglogas), einer Gattung, welche er eigentlich in Spanien zuerst begründete, vermählt er die maßvolle Grazie der Alten mit der sinnigen Gefühlsromantik der Neueren, und ich wüßte kein Gedicht dieser Gattung zu nennen, welches sich an bezaubernder Lieblichkeit mit seiner ersten Ekloge („El dulce lamentar de los pastores“ &c.) messen könnte.[147]) Die Anzahl seiner Werke ist nicht groß, aber alles, was er schrieb, Eklogen, Elegien, Canzonen, Sonette, Oden, Episteln, Lieder, ist so vortrefflich, daß sein Anspruch auf den Ehrennamen eines „Fürsten der spanischen Dichter“, welchen seine Zeitgenossen ihm gaben, wohlbegründet erscheint (Las Obras de Garcilaso de la Vega, Sevilla 1580).

Das von Garcilaso gegebene Beispiel pastoraler Poesie wurde zunächst durch zwei Portugiesen befolgt, Francisco de Saa de Miranda (geb. 1495) und Jorge de Montemayor (geb. um 1520, † 1561), welche ihre Schäferdichtungen in spanischer Sprache schrieben. Mirandas Eglogas erinnern durch ihre Kraft und Naivität an Theokrit; Montemayor aber dichtete den ersten, in alle Sprachen übersetzten

unzähligemale nachgeahmten, aber nie erreichten spanischen Schäferroman Diana (La Diana), in dessen anmutige Prosa, die besonders in der novellistischen Episode Abindarraez und Xarifa bewundernswert erscheint, eine Menge seelenvoller, Zärtlichkeit hauchender Gedichte eingeflochten ist, unter denen vor allen die Abschiedsscene zwischen Sireno und Diana und die Canzone, welche Dianas Klagen um den fernen Geliebten enthält, rühmend betont werden müssen.

Da in unseren Tagen die Schäferdichtung zu den Verschollenheiten gehört, so wird es nicht unzweckdienlich sein, zur Erläuterung von Montemayors Art und Weise eine der charakteristischen Stellen nach Hoffmanns Übersetzung (Bl. d. sp. P. 145) hierherzusetzen. Diese Stelle ist folgende:

„Von den Gebirgen Leons stieg der von seiner Diana vergessene Sireno herab, mit dem die Liebe, das Glück und die Zeit also hart verfahren, daß er von dem kleinsten Leiden, das in seinem unglücklichen Leben ihn betroffen, nichts geringeres als den Tod erwartete. Nicht mehr weinte der arme Hirt um den Schmerz, den die Trennung ihm verhieß, noch auch beunruhigte ihn die Besorgnis, vergessen zu werden: denn erfüllt sah er die Ahnungen seines Argwohns so sehr zu seinem Nachteil, daß kein härterer Schlag des Schicksals ihn weiter bedrohen konnte. Als nun der Hirt zu den grünen und fröhlichen Wiesen gelangte, die der volle Strom Ezla mit seinen Fluten bewässerte, da trat das große Glück wieder vor seine Seele, das er damals auf ihnen genossen, als er noch ganz so Herr seiner Freiheit war, wie er späterhin der unterthänig ward, die ihn ohne Ursach' in die Nacht ihres Vergessens begraben. Er gedachte der glücklichen Zeit, da er auf diesen Wiesen, an diesen lieblichen Borden seine Herde weidete, allein den Gewinn im Auge habend, der aus ihrer treuen Führung ihm entsprang. In seinen Feierstunden hatte er seine Freude einzig an dem Wohlgeruch der goldenen Blumen, die der Lenz als die fröhlichen Vorboten des Sommers über die ganze Natur ausstreuet; auch nahm er wohl seine gar zierliche Laute zur Hand, die er in seiner Hirtentasche stets bei sich trug, oder auch eine Hirtenflöte, zu deren Ton er die süßen Verse dichtete, um derentwillen er von den Hirtinnen des ganzen Bezirkes gerühmt ward. Er war aufgewachsen auf der Flur, auf der Flur weidete er seine Herde, und so beschränkten sich denn seine Verse auch auf die Flur, bis die leidige Liebe ihn um seine Freiheit brachte, wie sie es mit denen zu thun pflegt, die sich am freiesten dünken. Jetzt kam der arme Sireno mit verweinten Augen, verändertem Gesicht und einem so an Leiden gewöhnten Herzen, daß er, hätte das Glück ihm eine Freude schenken wollen, ein anderes, neues Herz würde haben suchen müssen, um sie in sich aufzunehmen. Sein Gewand war von einem Tuche, das so rauh wie sein Geschick. In der Hand trug er einen Schäferstab, am linken Arm herab hing ihm eine Hirtentasche. Er lehnte sich an den Stamm einer Buche, fing an, seine Augen am schönen Borde hinschweifen zu lassen, bis daß er mit ihnen an die Stelle kam, wo er zuerst die Schönheit, den Reiz und das sittige Wesen der Schäferin Diana erblickte, in welcher die Natur die vielfach verteilten Vollkommenheiten vereinigte. Was sein Herz empfand, das ermesse, wer jemals in trübe Erinnerungen sich verlor. Nicht vermochte der unglückliche Hirt die Thränen zurückzuhalten, noch die Seufzer zu unterdrücken, die seinem Herzen entschlüpften, und die Augen gen Himmel gerichtet, brach der Betrübte also in Worte aus: Ach, mein Gedächtnis! Feind meiner Ruhe! würdest du nicht besser beschäftigt sein, wenn du mich die gegenwärtigen Leiden vergessen ließest, als daß du mir vergangene Freuden vor Augen stellest? Was sagst du mir, Gedächtnis? Daß ich meine Gebieterin Diana auf dieser Aue sah? Daß ich auf ihr zu fühlen anfing, was ich nie aufhören werde zu beweinen? Daß sie an dieser klaren, mit hohen und grünen Erlen eingefaßten Quelle unter tausend Thränen mir oftmals schwur, daß nichts im Leben, weder der Wille ihrer Eltern, noch die Überredung der Brüder, noch das dringende Bitten der Verwandten,

sie in ihrem Entschlusse wankend machen solle? Und daß, wenn sie dies beteuerte, in ihren schönen Augen Thränen glänzten, gleich den orientalischen Perlen, die Zeugen dessen zu sein schienen, was sie im Herzen zurückbehielt, sie unter dem Bedrohen, mich für einen Mann von geringer Einsicht zu halten, mir befahl zu glauben, was sie so vielmal mir versprach? Doch halt ein wenig, mein Gedächtnis! Nun, da du mir die Ursachen meines Unglücks vorgeführt — denn das waren sie, indem das Glück, dessen ich damals genoß, der Keim des Unglücks ward, das ich erdulde — so vergiß auch nicht, zur Linderung dieses Leides mir die Drangsale, die Unruhe, die Furcht, die Zweifel, die Eifersucht, den Argwohn, das Mißtrauen einzeln vor Augen zu stellen, die, selbst im günstigsten Verhältnisse, den wahrhaft Liebenden nicht verlassen. Ach, Gedächtnis! Gedächtnis, Störer meiner Ruhe! wie bestimmt kannst du mir erwidern, daß das größte in diesen Betrachtungen erwähnte Leiden sehr unbedeutend war im Vergleich mit der Freude, die mir dafür zu teil ward. Du mein Gedächtnis hast wohl recht, und das Schlimmste ist, daß dies Recht so groß ist! — Und hiemit zog er aus seinem Busen ein Papier hervor, worin er einige Schnüre grüner Seide und Haare — und was für Haare! — eingeschlagen hatte, legte sie auf den grünen Rasen hin, zog, unter vielen Thränen, seine Laute hervor, nicht mehr so zierlich gehalten wie damals, als Diana ihn begünstigte, und stimmte folgendes Lied an:

„Locke, welchen Wechsel sehen
Mußt' ich, ach, seit ich dich sah!
Und wie übel seh' ich da
Noch die Hoffnungsfarbe stehen!
Freudig durft' ich mir's bekennen —
War ich gleich von Furcht nicht frei!
Daß kein Hirt so würdig sei,
Dich, o Locke, sein zu nennen.

Daß ich traute dem Versprechen,
Das in jenen Augen lag,
Die mein Herz durchbohrten! sag,
Gold'ne Locke, war's Verbrechen?
Sahst du nicht, wie sie mir dorten
Tausend Thränen weinte vor,
Bis ich einen Eid ihr schwor,
Glauben schenk' ich ihren Worten?

Ach, wie oft, o Locke! schielte
Sonst Diana hin nach mir,
Wenn getändelt ich mit dir,
Dich geküßt und mit dir spielte!
Und wie ihre Thränen flossen
— Ach, die falschen Thränen! — dort
Sprach im Scherz ich wohl ein Wort,
Das ihr Argwohn eingegossen!

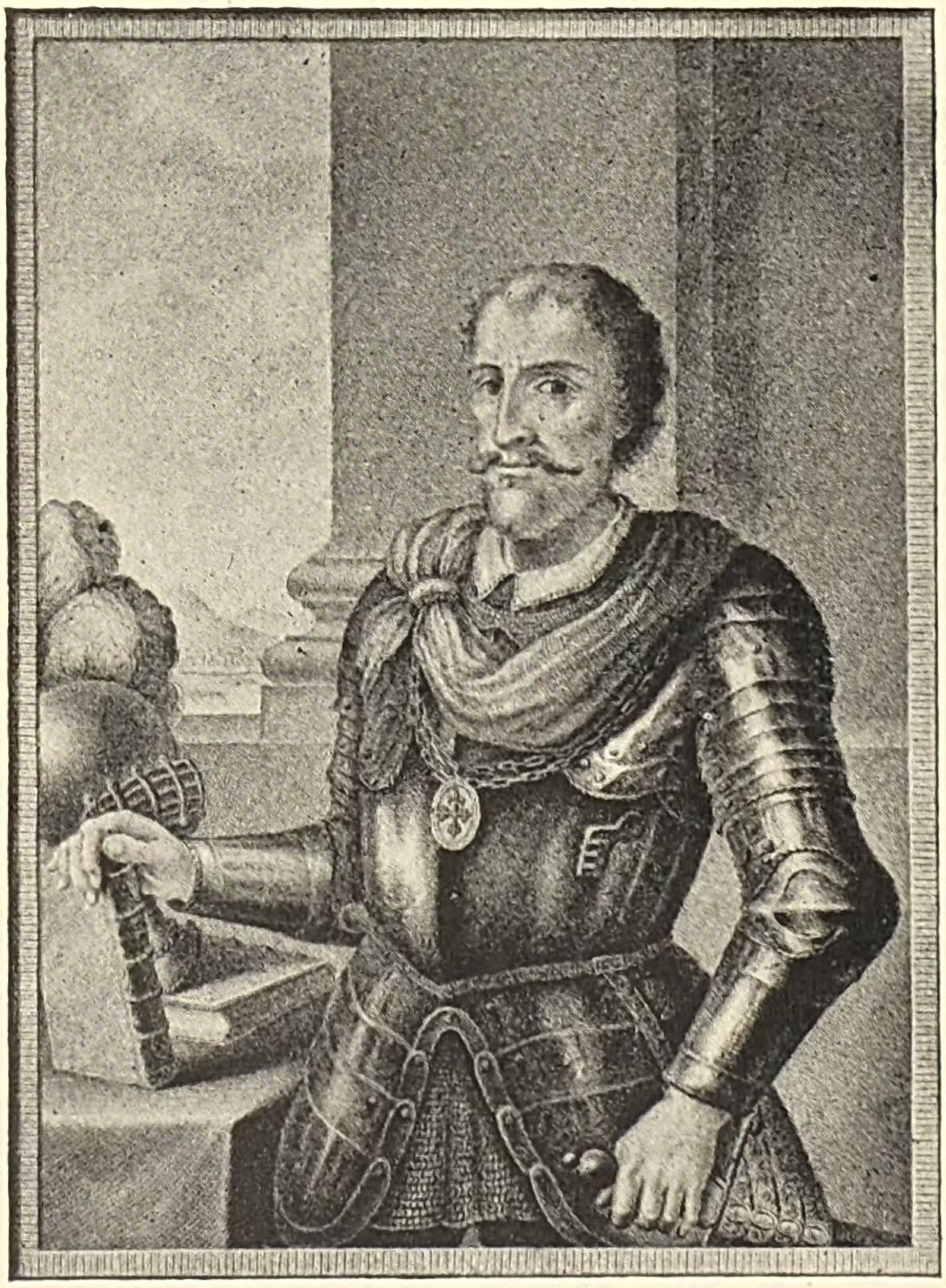
Sah man bei so hohen Reizen
Jemals solchen Wankelmut?
Und der reinsten Liebesglut
Je das Glück so böslich geizen?
Ja in ihrem Namen schämen
Mußt du, Locke, dich vor mir,
Mich, den Treugeblieb'nen, hier
So verlassen wahrzunehmen.

Hier am Strom sah ich sie sitzen!
In den leichten Sand hinein
„Lieber tot, als untreu sein!"
Schrieb sie mit den Fingerspitzen.
Bittern Spott heißt das getrieben,
Amor! Auf die Schwüre bau'n
Eines Weibes mußt' ich, trau'n
Worten, in den Sand geschrieben."

Gaspar Gil Polo, dessen Geburt in die Mitte des 16. Jahrhunderts fiel, ergänzte und beschloß das Werk in Montemayors Geist und Form, indem er 1564 seine Verliebte Diana (La Diana enamorada) erscheinen ließ. Beide Bücher bezeichnet Cervantes als die besten ihrer Art, und bekanntlich war der Verfasser des Don Quijote eben kein nachsichtiger Kritiker.

Ein vielseitigeres, männlicheres und selbständigeres Streben als die bisher ge-

nannten klassischen Lyriker und Idylliker Spaniens legte Diego Hurtado de Mendoza an den Tag. Dieser berühmte Kriegs-, Staats- und Lebemann, der 1503 zu Granada geboren wurde und 1575 zu Valladolid starb, gehört zu jenen hervorragenden Geistern, welche das bewegteste Geschäftsleben mit litterarischer Thätigkeit zu vereinigen wissen und hier wie dort Treffliches leisten, ohne dadurch im fröhlichen Genießen der Lebensfreuden behindert zu werden. Hatte doch der Feldherr, Diplomat und Schriftsteller noch in seinem sechzigsten Jahre Feuer und Kraft genug, einen Nebenbuhler in der Liebe, welcher ihm mit dem Dolch zu Leibe ging, ohne weiteres zum Fenster hinauszuwerfen, was ihm Ungnade und Verbannung von seiten Philipps II. zuzog. In seinen metrischen Arbeiten huldigte er teils dem alten Nationalstil, indem er Redondillas, Villancicos und Letrillas dichtete, teils den Grundsätzen der italienischen Schule. Unter seinen in letzterem Stil gedichteten Sachen zeichnen sich die Episteln (von ihm einfach Cartas, Briefe, betitelt) in Terzinen aus. Er war der erste, der die Form der didaktischen, mit horazischer Phisophie getränkten Epistel in Spanien handhabte, und seine Epistel an Boscan („El no maravillarse hombre de nada“ u. s. w.) ist noch jetzt ein unübertroffenes Muster- und Meisterstück dieser Gattung.



Hurtado de Mendoza. Nach dem Stiche von Navio.

Man thut dem spanischen Dichter ein Unrecht an, wenn man diese treffliche Dichtung nur so obenhin als eine Nachahmung der berühmten horazischen Epistel „Nil admirari“ bezeichnet. Die Eingangsverse derselben haben dem Mendoza allerdings vorgeschwebt, allein wie selbständig er in seiner Epistel vorging, können schon die folgenden schönen Stellen zeigen, zu denen man das Vorbild oder auch nur die Anregung im Briefe des römischen Poeten vergeblich suchen würde:

„Wie soll man nehmen, wie soll man verstehen
Die hohen Dinge, mit was für Gebärden
Hinwiederum auf die geringern sehen?

Als bloße Pilger leben wir auf Erden
Und ist uns gleich ein Rätsel jene Welt,
Denk' ich, daß wir doch für sie passen werden . . .

Ob jemand hoffe, zweifle, fürchte, leide,
Es läuft auf eins hinaus: man muß sich schicken
Auf gleiche Weis' in Trübsal wie in Freude . . .

Da wir, Señor Boscan, doch müssen ziehen
All' miteinander hin auf einem Wege,
So mag, wer kann, sich um das Leben mühen!“

Aber bedeutender noch als durch seine Verse wurde er für die spanische Litteratur durch seine Prosa, die er in seiner Jugend als Romandichter, im Alter als Geschichtschreiber mustergültig zu machen wußte. Als Student zu Salamanka schrieb er den weltbekannten Lazarillo (Lazarillo de Tormes), womit er die Gattung des echtspanischen Schelmenromans (Estilo picaresco, von pícaro, Schelm) schuf, welche der Herrschaft der Ritter- und Schäferromane ein Ende machte. Das Buch ist durchweg ein wahrer Schatz durch seine feine Menschenkenntnis, seine prickelnde Satire und seine mit köstlicher Laune entworfene Sittenmalerei; aber die anziehendste Anatomie des Menschenherzens entfaltet der Verfasser meines Bedünkens in der Schilderung des Vagabundenlebens, welches der kleine Lazarillo in Gesellschaft des bösen blinden Bettlers führt, und den kastilischen Nationalstolz, der oft zum Bettelstolz ausartet, hat er besonders prächtig gezeichnet in dem Kapitel, wo Lazarillo als Lakai sich sieben Bürgerfrauen zugleich verdingt; „denn die Frau des Bäckers, des Schuhmachers, des Schneiders, des Maurers u. s. w. würde sich schämen, über die Straße und in die Messe zu gehen, ohne einen Bedienten zu haben, der ihnen, den Degen an der Seite, ehrerbietig nachträte, und da keine imstande ist, allein ihn zu bezahlen, so richten sie sich so ein, daß er nach einander den Dienst bei jeder verrichten kann." Leider vollendete Mendoza seinen Roman nicht und der zweite Teil, welchen Enrique de Luna hinzufügte, ist des ersten nicht würdig.

Dagegen fand Mendoza als Schöpfer des pikaresken Romans einen ebenbürtigen Nachfolger in Mateo Aleman, der unter Philipp II. lebte und den Guzman von Alfarache (La vida del Pícaro Guzman de Alfarache) schrieb, welcher gleichfalls die Runde durch Europa machte. Unbedeutender ist Francisco de Ubedas Gaunerin Justina (La Pícara Justina). Wie Mendoza durch seinen Lazarillo, der von dem nachahmenden Charakter dieser Litteraturperiode eine so bedeutsame Ausnahme macht, die volksmäßige und nationale Romandichtung eröffnete, so steht er auch an der Spitze der eigentlichen Historiker seines Landes vermöge seiner Geschichte des Krieges gegen die aufständischen Mauren (Guerra de Granada hecha por el Rey de España Don Felipe II. contra los Moriscos de aquel reino sus rebeldes). Mendoza kommt seinen Mustern im historischen Stile, Sallust und Tacitus, oft nahe, und außerdem thut sich sein Werk durch den edlen Freimut hervor, womit er die Gründe darlegt, welche die Morisken infolge der gehässigen Glaubenswut und Grausamkeit Philipps II. im Jahr 1568 zur Empörung zwangen. „Die Inquisition," sagt er, „begann sie mehr und mehr zu peinigen; der König befahl ihnen, der maurischen Sprache zu entsagen und mit ihr allem Verkehr und jeder Gemeinschaft unter einander; er nahm ihnen alle ihre Negersklaven, die sie mit so viel Zärtlichkeit aufzogen, als ob es ihre eigenen Kinder wären; er zwang sie, ihre arabischen Kleider abzulegen, auf deren Ankauf sie ein beträchtliches Geld verwandt hatten; er nötigte sie, sich mit großen Kosten durchweg kastilisch zu kleiden; er zwang die Frauen, das Gesicht unverschleiert zu tragen, und ließ alle Häuser öffnen, die man gewohnt war, verschlossen zu halten, und die eine wie die andere Verfügung schien diesem zur Eifersucht geneigten Volke eine unerträgliche Gewaltthätigkeit; man kündigte auch an, daß er ihnen ihre Kinder wegnehmen wollte, um sie in Kastilien erziehen zu lassen; man untersagte ihnen den Gebrauch der Bäder, worin zugleich ihre Reinlichkeit und ihr Vergnügen bestand, und schon früher hatte man ihnen Musik, Gesang, Feste, alle gewohnten Erholungen, alle fröhlichen Zu-

sammenkünfte untersagt." Mendoza zeigt uns auch, was für Diener der „Religion der Liebe" Philipp II. zu Ratgebern hatte. Als der König nämlich den Pater Oradici fragte, welches Betragen er gegen die Mauren inhalten solle, entgegnete der Befragte: „Je mehr man von diesen Feinden vernichtet, desto weniger bleiben übrig."

An die großen Lyriker des Zeitalters Karls V. reihen sich außer Francisco de Aldana († 1578), genannt der „Göttliche" wegen der hinreißenden Schönheit seiner Sprache und des Adels seiner Gesinnung, noch an Louis Ponce de Leon (1527—1591) und Hernando de Herrēra († 1597). Beide sind als klassisch anerkannt, beide vornehmlich als Odendichter berühmt. Ponce de Leon erstrebte in seinen Oden — unter welchen Das Leben im Himmel (Alma region luciente), Die Wahrsagung des Stromgottes Tajo (Folgaba el rey Rodrigo), Des Weisen Glück (Qué descansada vida), Der Töne Zauber (El ayre se serena), Der gestirnte Himmel (Guando contemplo el cielo) und Der Ruhehafen (O ya seguro puerto) die gefeiertsten sind — antike Einfachheit der Form, die dem würdevollen und sittlich ernsten Gedankengange des Inhalts sehr gut ansteht.

Das harte Geschick dieses Dichters, welcher ohne Frage zu den bedeutendsten Lyrikern seines Landes zählt, liefert einen erschreckenden Beweis, von welchen Hindernissen und Gefahren geistiges Streben in Spanien umgeben war. Der edle und wahrhaft fromme Leon, dessen herrliche Oden mit zu dem Bleibendsten gehören, was der spanische Genius hervorgebracht hat, wurde fünf Jahre lang in den Kerkern der Inquisition gequält und mißhandelt, weil er — unglaublich, aber wahr! — das Hohelied ins Kastilische übersetzt hatte und zwar nur zum Privatgebrauch eines Freundes. (Vgl. Wilkins: Fray Luis de Leon [1866] und Reusch: L. de Leon und die span. Inquisition [1873]).

Herreras Oden atmen in italienischer Kanzonenform die erhabene und ungestüme Beredsamkeit der hebräischen Propheten. So seine Hymne auf den Sieg von Lepanto und seine Hymne auf Ferdinand den Heiligen; sanfter ist seine elegische Ode auf den Tod des Königs Sebastian von Portugal und lieblich seine berühmte Kanzone an den Schlaf (Soave sueño, tu que en tarde vuelo etc.). Auch als Geschichtschreiber (Relacion de la guerra di Chipre y sucesos de la batala naval de Lepanto) und als Biograph (Vida y muerte de Tomas Moro) war Herrera thätig. Nach ihm sind von Lyrikern und Idyllikern aus dieser Periode noch zu nennen Hernando de Acuna, Pedro de Padilla, Gutierrez de Cetina, Alonzo de Fuentes, Sebastian Velez de Guevara, Luis Barahona de Soto und Vicente de Espinel, dessen Hauptverdienst jedoch nicht auf seinen Gedichten, sondern vielmehr auf seinem komischen Roman Markos de Obregon (Relaciones de la vida del Escudero M. d. O. 1618) beruht, welcher auch in Deutschland bekannt geworden ist.

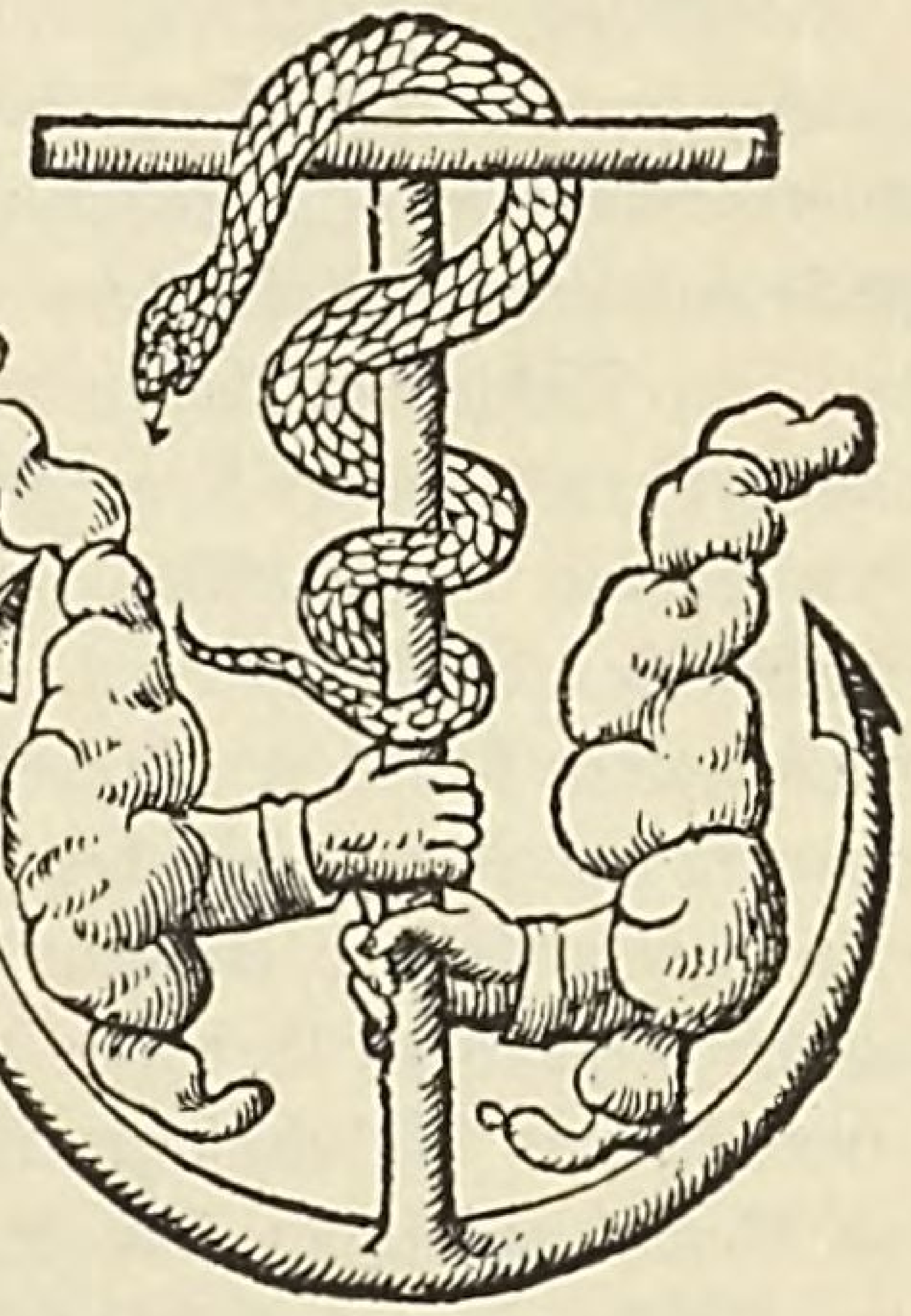
Eifrige und vielfache Pflege fand in dieser Zeit das Epos in Spanien, allein in dieser Gattung traten die Nachteile der Nachahmung ausländischer Muster recht deutlich zu Tage. Die Elemente zu einer echten Epik waren den Spaniern in ihren Romanzen und in dem alten Gedichte vom Cid gegeben. Aus diesen Elementen hätte sich die höhere nationale Heldendichtung organisch entwickeln können; allein es fehlte zur rechten Zeit an einem Genius, der die Mission dieser Entwickelung vollführt hätte, und als später reiche Talente auftauchten, war die Manier der italienischen Schule schon so herrschend geworden, daß man nur daran dachte, die Epik der Italiener nachzubilden, wobei man jedoch dem historischen Stoffe vor dem romantischen den Vorzug gab, ja

denselben mit solcher Vorliebe aus der Gegenwart nahm, daß eine ganze Reihe von Caroleas d. h. von epischen Gedichten entstand, welche Karl V. zum Helden hatten, und eine andere Reihe, in der die damaligen Kriegs- und Seezüge der Spanier gefeiert wurden. Bedenkt man, daß die echte Epik in der Kindheitgeschichte der Völker, in der Sage, wurzelt, so wird man sich über den im ganzen und im Vergleich mit anderen Gattungen ihrer Poesie unverhältnismäßig geringen dichterischen Gehalt der Kunstepopöe der Spanier nicht wundern. Aber auch da, wo diese Epik zu altnationalen Stoffen griff, leistete sie nichts bedeutendes, weil ihr der Zusammenhang mit der volksmäßigen Heldendichtung früherer Zeit, d. h. mit der Romanzenpoesie, fehlte und sie alles über die italienischen Leiste spannte.

Die unter ihren Landsleuten bekannteren Epiker dieser Periode sind: Luis Zapata (Carlos famoso, 1566), Geronymo de Urrea (Carlos victorioso), Luis de Gibraleon (Historia Parthenopea), Diego Ximenez de Aollon (El Cid Ruy Diaz de Bivar), Hipolito Sanz (La Maltea), Juan Rufo (La Austriada), Alonza Lopez (El Pelayo), Lorenzo de Zamora (La Saguntina), Christoval de Virues, der Vorgänger des Cervantes und Lope im Drama (El Monserrate), Gabriel Laso de la Vega (La Mexicana), Martin del Barco de Centenero (Argentina), Juan de la Cueva (La Conquista de Betica), José de Valdiviesso (Sagrario de Toledo), Gaspar de Aquilar (Expulsion de los Moriscos), die gefeierte Dichterin Bernarda Ferreyra de la Cerda (España libertada) und Bernardo de Valbuena (El Bernardo). Der universelle Lope de Vega kann als epischer Dichter (Dragontea, La Gerusalem conquistada, La Hermosura de Angelica) ebenfalls unter die Poeten dieses Zeitraums eingereiht werden — er hat auch ein komisches Epos (La Gatomachia, der Katzenkrieg, geschrieben — ferner José de Villaviciosa (La Mosquea, komische Epopöe), endlich Alonzo de Ercilla y Zúñiga (La Araucana, 1590, metrisch verdeutscht von Winterling 1831.)

PRIMERA
SEGVNDA, Y TER
CERA PARTES DE LA
Araucana de don Alonſo de Ercilla y cu
niga, Cauallero dela orden de Sanriago
gentil hombre dela camara de la
Mageſtad del Empe-
rador.

DIRIGIDAS AL REY
don Felippe nueſtro Señor.



Con licẽcia del ordinario en Barcalona
en caſa Sebaſtiã de Cormellas
al Call. Año. 1592.
Eſta conforme el original.

Genaue Nachbildung des Titelblattes der Araucana, einer der ersten alle drei Teile enthaltenden Ausgabe vom Jahre 1592.

Rufos Austriade, Virues' Monserrate und Ercillas **Araucana** bezeichnet Cervantes als die trefflichsten Werke, welche in kastilischer Sprache im heroischen Versmaße geschrieben worden sind. Jenseits der Grenzen Spaniens ist von allen epischen Gedichten dieses Landes die Araucana von Ercilla (1533—1595) am bekanntesten geworden. In Achtzeilern geschrieben und in 37 Gesänge eingeteilt, schildert dieses Gedicht die Kämpfe der eroberungslustigen Spanier mit den tapferen Indianern von Arauco, einer gebirgigen Landschaft in Chile. Ercilla hat selbst mitgelebt und mitgefochten, was er erzählt, und weil er sich mehr dem Zeugnisse seiner Augen, als dem Walten seiner Phantasie hingab, so ist sein Gedicht mehr ein historisches Referat, denn eine Epopöe. Die Zuthaten hergebrachter Motive und Gestalten romantischer Heldendichtung, wie Magier, Zaubergärten und dergl. m., erscheinen in der Araucana völlig unwesentlich und willkürlich, die Hauptsache bleibt die mit poetischem Schmuck angethane Geschichtserzählung, welche Ercilla gleich anfangs im bewußten Gegensatze zu Ariosto, dessen phantastisches Ritterepos in Spanien sehr populär geworden, als seinen Zweck hinstellt. Ariosto beginnt seinen Orlando mit den Worten: „Damen, Ritter, Waffen, Liebesabenteuer und Galanterie will ich singen" — Ercilla dagegen sagt in der ersten Stanze der Araucana: „Nicht Damen sing' ich, nicht Liebe, noch verliebter Ritter Artigkeiten, nicht den Tribut feuriger Leidenschaft, nicht Huldigungen, Feste und Liebesgekose, sondern den Mut, die Thaten und Wagnisse jener tapferen Spanier, die mittels des Schwertes dem trotzigen Nacken Araucos das harte Joch auflegten." Diesem Pragmatismus zufolge mußte denn auch die Darstellung dessen, was er als Augenzeuge berichtet, dem Dichter am besten gelingen: die Darstellung der wilden Hochherzigkeit, des stoischen Heroismus der Araucaner gegenüber der eisernen, in glühendem Fanatismus gestählten Energie der Spanier. Der Hauptfehler des Gedichtes besteht in der gänzlichen Abwesenheit der Lokalfarben. Man merkt es der Araucana gar nicht an, daß sie in dem wundersamen Klima der Tropen entstanden ist; sie ermangelt der Individualisierung der fremdartigen Natur wie der fremdartigen Menschen. Nichts tritt eigentümlich hervor, und ganz hölzern erscheint es, wenn der Dichter die Indianer von Arauco mit der Grandezza spanischer Granden und mit der Courtoisie der Ritter von Artus' Tafelrunde sprechen und handeln läßt. Aber wahrhaft liebenswürdig wird Ercilla, wenn sich ihm das Gefühl aufdrängt, daß der Eroberungs- und Golddurst seiner Landsleute eine Welt der Unschuld und des Glückes zerstört und ein harmloses und sittenreines Volk verdorben habe. An mehreren Stellen leiht er diesem Gefühle Worte, mit besonders schöner Offenheit jedoch im 36. Gesang.

„Die ungeschminkte Lieb' und Freundlichkeit,
Mit der dies Volk sich gegen uns benommen,
Gab uns die volle Sicherheit,
Daß schnöder Geiz noch nicht dahin gekommen!
Noch hatt' nicht List, Raub, Ungerechtigkeit,
Wodurch so mancher Krieg entglommen,
Den Lauf nach jenem Land gerichtet
Und das Naturgesetz verdränget und vernichtet!

Doch wir zerstörten, was wir Schönes hier
In diesem Land der Unschuld angetroffen,
Und ließen bald unedler Habbegier
Die Zügel schießen und den Zutritt offen.
Als Zucht und Sitte so nach kurzem Zeitverlauf
Von jener Flur verscheucht, pflanzt dorten
Die Habsucht ihre Fahnen auf
Und wuchert üppiger als an andern Orten."

Die Geschichtschreibung dieser Periode wandelte mit großer Ehrenhaftigkeit den von Mendoza eröffneten Pfad. Louis de **Avila y Zúñiga** (geb. um 1490) beschrieb die Feldzüge Karls V. gegen die deutschen Protestanten und gegen die Barbaresken, Florian de

Ocampo (1501—76) erzählte die Urgeschichte Spaniens (Corónica general de Espana), und in seine Fußstapfen traten Ambrosio de Morales und Gonzalo Argote de Molina. Geronymo Zurita (1512—80) entwickelte in seinen Anales de la corona de Aragon umsichtigen und tiefen Forschergeist. Bartolomeo Leonardo de Argensola setzte diese Annalen fort und schrieb eine Geschichte der Eroberung der molukkischen Inseln (Historia de la conquista de las Molucas). Auf den Zusammenhang der Geschichte Portugals mit der von Spanien nahmen insbesondere Estevan de Garibay und Juan de Sylva, Graf von Portalegre, Rücksicht. Carlos Coloma, Marques de Espinar, schrieb die Geschichte der Kriege in den Niederlanden 1588 bis 1599, in denen er als General und Diplomat selber eine Rolle gespielt hatte, Francisco de Moncada, Graf von Osona, die Geschichte der Expedition der katalonischen und aragonischen Ritter gegen die Türken und Griechen (Expedicion de los Catalones y Aragoneses contra Turcos y Griegos). Die Aufgabe einer allgemeinen Geschichte Spaniens suchte der aufgeklärte, berühmte Jesuit Juan Mariana (1537—1623) zu lösen durch sein für den damaligen Stand der Historik treffliches, zuerst lateinisch geschriebenes, dann in spanischer Sprache umgearbeitetes Werk Historia general de España. Juan de Ferreras und Masdeu folgten ihm, der letztere ausgezeichnet durch kritische Schärfe. Antonio de Herrera gab eine Beschreibung der westindischen Inseln und eine Geschichte ihrer Eroberung heraus.

Sehr wichtig für die Geschichte der transatlantischen Eroberungen der Spanier sind auch die Berichte Franciscos de Xerez über die Unternehmungen Pizarros (Historia de la conquista del Peru, deutsch von Külb). Xerez begleitete den Pizarro auf seinem abenteuerlichen Zuge, und seine Erzählung vom Verlauf und Resultat desselben wurde später durch Augustin de Zarate vervollständigt. Ein anderer der kühnen Conquistadoren, der Hauptmann Bernal Diaz del Castillo, beschrieb mit der treuherzigen Unbefangenheit eines alten Soldaten und der Ausführlichkeit eines in den Erinnerungen seiner thatkräftigen Jugend sich gefallenden Augenzeugen die Eroberung Mexikos durch Cortez (Historia verdadera de la conquista de la nueva España, deutsch von Rehfues). Seinem Werke, einem der anziehendsten Bücher der spanischen Literatur, traten später die Arbeiten Gomaras, Torquemadas und Clavigeros ergänzend und berichtigend zur Seite, im historischen Kunststil aber wurde Cortez' großes Unternehmen erzählt durch Antonio de Solis (1610—1686, Historia de la conquista de México, deutsch von Förster), welcher seiner Lebenszeit nach der folgenden Periode angehört. Solis, von dem ein neuerer Spanier sagt, daß niemand, der die spanische Sprache kennt, sein Buch lesen könne, ohne ein unbeschreibliches Vergnügen zu empfinden, und Francisco Manuel Melo, dessen Thätigkeit (Historia de los movimientos, separacion y guerra de Cataluña en tiempo Felipe IV.) ebenfalls ins 17. Jahrhundert fällt, beschließen die Reihe der älteren großen Historiker Spaniens.

Vierte Periode.

Die vierte Periode der spanischen Litteratur, vom Ende des 16. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts reichend, ist das goldene Zeitalter derselben. Die Nation gab sich jetzt dem Genusse dessen hin, was sie unter Karl V. erobert hatte. Allerdings war die Regierung Philipps II., dieses finsteren Despoten, der die letzten Reste bürger-

licher Freiheit vernichtete, der den kirchlichen Fanatismus seiner politischen Tyrannei zur Unterlage gab und die Gräßlichkeiten der Autos de Fé zugleich als einen Gottesdienst und als eine Ergötzung betrachtete, nur der Anfang vom Ende; allerdings mußte Spanien so, wie er es gemacht, unter seinen entnervten Nachfolgern mit Notwendigkeit dem Verderben anheimfallen; allein dieses Verderben stand noch zu ferne oder erfolgte wenigstens zu langsam, um die geistige Energie jetzt schon niederdrücken zu können. „Wie sehr auch," sagt Schack (II, 11) „eine verwerfliche, aus Tyrannei und Erbärmlichkeit gemischte Regierungsweise das Staatswohl in seinen Fundamenten untergraben, den Gewerbefleiß im Innern lähmen und den Einfluß nach außen verringern mochte, Spanien behauptete sich doch noch während des ganzen 17. Jahrhunderts als eine Macht ersten Ranges. Die verkehrtesten Maßregeln der Regierenden waren unvermögend, den mächtigen Impuls aus früherer Zeit ganz zu hemmen und das Reifen der Früchte, deren Saat unter einem bessern System ausgestreut worden war, zu hindern.

So blieb auch das Nationalbewußtsein dasselbe, was es war; die große Vergangenheit warf einen blendenden Schimmer auf die Gegenwart, der über den nahenden Verfall täuschte. Frei und kühn trug der Spanier nach wie vor das Haupt, ungebeugt durch den Druck der Umstände: noch war der edle kastilische Stolz, noch das Bewußtsein von dem hohen Berufe seines Volkes in ihm nicht erloschen, und die spanische Geschichte des 17. Jahrhunderts ist noch reich an Zügen eines edlen und unabhängigen Sinnes, die dem nicht entgehen werden, der nur auf sie achten will. Die größte geistige Herrlichkeit ist nicht notwendig an die Zeit des größten materiellen Wohles gebunden; sie kann, wie auch andere Beispiele zeigen, dessen Verfall überleben oder als Nachblüte auf dessen Trümmern gedeihen. So scheint sich in Spanien die Federkraft des Geistes im Konflikt mit dem äußeren Druck nur gestählt und zu höherem Schwung gekräftigt zu haben. Wenn Kunst und Litteratur als treue Spiegelbilder des geistigen Gehalts einer Nation gelten können und dieses wieder den höchsten Maßstab abgiebt, um deren höhere oder geringere Blüte zu beurteilen, so muß der Zeitraum von den letzten Dezennien des 16. bis zu denen des 17. Jahrhunderts für die reichste und glänzendste Periode des spanischen Lebens gehalten werden. 'Die Regierungen der drei Philippe umfassen das eigentlich goldene Zeitalter der spanischen Litteratur, vor allem der Poesie."

Diese hatte in den Romanzencyklen ihre epische Blüte erlebt, durch Boscan, Garcilaso und deren Mitstrebende ihre lyrische Kunstform erhalten; jetzt kam das Drama an die Reihe, und so sehen wir die Dichtkunst in Spanien einen ebenso naturgemäßen Entwickelungsgang befolgen, wie sie ihn vormals in Hellas befolgt hatte. Die Glanzhöhe der dramatischen Kunst trifft in der Geschichte der Völker meistens mit einem gewissen behaglichen Genießen kurz zuvor errungener politischer Größe zusammen. In Hellas nahm das Drama seinen Aufschwung in der Fülle des Ruhmes und der Wohlfahrt, welche durch die Perserkriege erworben worden, in Spanien zur Zeit, als die Nation nach einem Jahrhundert voll gewaltiger Kämpfe und glorreicher Erfolge jetzt wieder mehr bei sich selbst einkehrte und die auswärts errungenen Vorteile zum Schmucke des Lebens in der Heimat verwandte. Auch die Poesie folgte diesem Zuge nach innen und ließ sich, was gewiß von ihrer gesunden Kraft zeugt, durch die in der Fremde gesammelten Erfahrungen, welche ihr in der vorigen Periode einen nachahmenden Charakter verliehen, fernerhin in ihrer nationalen Entwickelung nicht beirren. Sie wandte sich von den ausländischen Mustern zu der reinen Quelle ihrer volksmäßigen Romanzen-



Miguel de Cervantes Saavedra.

und Liederdichtung zurück, um aus dieser die echteste Begeisterung zum Bau einer nationalen Bühne zu schöpfen.

Die richtigste Einsicht in das Wesen der dramatischen Kunst und in die Bedingungen, unter welchen allein das Theater eines Volkes mehr sein kann als Neugierdekitzel oder geistlose Spektakelei oder frostige Rhetorik, leitete die spanischen Dramatiker auf den nationalen Boden zurück, von welchem seit Boscan die Poesie abgewichen war. Durch und durch spanisch sollte das Theater werden und wurde es. Im Herzen, in der Anschauungsweise, in der Geschichte der Nation wurzelnd und, wie dereinst in Hellas, mit dem religiösen Kultus enge verschwistert, konnte das spanische Drama, von großen Meistern gepflegt, zu jener beispiellosen Reichhaltigkeit, zu jener Schönheit gelangen, die es in der vorliegenden Periode erlangte, und konnte es eine Teilnahme und Begeisterung im ganzen Volke erwecken, von der wir Deutsche uns kaum einen Begriff zu machen vermögen. Das spanische Theater vereinigte alle geistigen Bedürfnisse der Nation in sich und spiegelte das ganze Leben, das Fühlen, Glauben, Denken und Trachten derselben in lebendigstem Farbenspiele wieder; allein weit entfernt, die gesamte Produktionskraft der Poeten zu absorbieren, gewährte es auch anderen Formen bereitwillig neben sich Raum, Ruhm und Einfluß, vor allen übrigen dem Roman und der Novelle, als deren Meister wir den anerkannten Choragen der 4. Litteraturperiode, Cervantes, den alle gebildeten Völker lieben und verehren, begrüßen müssen.

Miguel de Cervantes Saavedra, unbedingt der erlauchteste Genius, den sein Vaterland hervorgebracht hat, wurde im Oktober 1547 zu Alkalá de Henares geboren.

Eine vorzügliche Biographie des großen Spaniers gab uns sein Landsmann Ramon Leon Mainez: Vida de Miguel de Cervantes Saavedra, Cádiz 1877. Mainez gesteht (I, 10), daß der Geburtstag des Dichters nicht genau zu bestimmen sei. Nur das wisse man mit Bestimmtheit, daß Cervantes am 9. Oktober des genannten Jahres getauft worden sei. — „Sabemos con certeza que nacio en Alcalá de Henares en Octubre de 1547, y fué bautizado en la parroquial de dicha ciudad el 9 del mismo mes. Ni sabemos ni podemos afirmar más.“

Die Stiefschwester des Genies, die Armut, begleitete ihn getreulich von der Wiege bis zum Sarge, und im Schuldgefängnisse entstand der Plan des unsterblichen Werkes, welches Mit- und Nachwelt entzücken sollte. In die Jünglingsjahre eingetreten, bezog Cervantes die berühmte Universität Salamanka, deren studentisches Treiben er in mehreren seiner Werke so ergötzlich dargestellt hat. Hier rührte sich auch zuerst sein Dichtertalent, und er dichtete seiner eigenen Aussage zufolge Sonette zu Dutzenden und zahllose Romanzen, die übrigens verloren gegangen. Auch sein Schäferroman Filena, wahrscheinlich zur selben Zeit entstanden, ging verloren. Der junge Poet mußte sich indessen frühzeitig nach einem Stützpunkt im Leben umsehen und trat deshalb in die Dienste des päpstlichen Legaten Acquaviva, der 1568 nach Spanien gekommen war und mit dem er nach Rom ging. Er scheint jedoch die Gönnerschaft des Prälaten bald sattbekommen zu haben; denn 1571 finden wir ihn schon als Soldaten auf dem spanischen Geschwader, welches von Messina zur berühmten Seeschlacht bei Lepanto auslief. Als einer der Tapfersten focht er am Bord der Galeere, welche das ägyptische Admiralschiff enterte. Dem bereits von zwei Kugeln Verwundeten nahm eine dritte den linken Arm weg. Mit gerechtem Stolze blickte er stets auf diesen Tag des Sieges der Christenheit über den Halbmond (7. Okt. 1571) zurück. Noch in einer seiner

spätesten Schriften äußerte er: „Mein Blick fiel auf die öde Fläche des Meeres, das mir die heroische That des heroischen Don Juan d'Austria zurückrief, bei welcher ich mit hohem Soldatenruhm, mannhafter Tapferkeit und hochklopfender Brust, wenn auch auf untergeordnetem Posten, teilhatte am Sieg."

Später machte Cervantes die Unternehmungen gegen Navarino und Tunis mit und nahm 1575 seinen Abschied. Wie sehr er sich, obgleich nur gemeiner Soldat, die Achtung seiner Vorgesetzten erworben hatte, bezeugten die eifrigen Empfehlungsbriefe, welche ihm Don Juan und der Herzog von Sesa an König Philipp II. mitgaben. Allein gerade diese Empfehlung wurde für ihn die Ursache harter Qualen. Denn als das Schiff, auf welchem er sich zu Neapel nach Spanien eingeschifft, von algerischen Piraten gekappt wurde, wähnten diese, Cervantes müsse den bei ihm gefundenen Schriften zufolge ein höchst vornehmer Mann sein, weswegen sie den nach Algier in die Sklaverei Geschleppten mit Mißhandlungen überhäuften, um ein recht hohes Lösegeld für ihn zu erpressen. Seine Schicksale in der Sklaverei, welcher zu entrinnen er fortwährend die kühnsten Pläne aussann und ins Werk setzte, bilden einen wahren Roman. Seine nach Befreiung dürstende Energie wurde so berühmt und gefürchtet, daß der Dey von Algier, Hassan, einmal äußerte: „Will ich meine Hauptstadt, meine Schiffe und meine Sklaven gesichert wissen, so brauche ich blos diesen spanischen Einarm wohlverwahrt zu halten." Endlich wurde er 1580 mit mehreren Unglücksgefährten von Spanien aus losgekauft und erlebte, wie er selber sagt, die größte Freude, die es auf Erden giebt, die Freude, seine verlorene Freiheit wieder zu gewinnen. In der Heimat angelangt, zwang ihn seine und der Seinigen Armut, abermals in Kriegsdienste zu treten und die Expeditionen gegen Portugal und die azorischen Inseln mitzumachen. Aber mitten im Lärme der Waffen dichtete er seinen schönen Schäferroman Galatéa, der 1584 erschien und den Grund zu seiner litterarischen Berühmtheit legte, jedoch keinen höheren Wert beanspruchen kann als den einer gelungenen Nachahmung Montemayors und Gil Polos. Zu Ausgang des Jahres 1584 vermählte er sich, nachdem er der Soldatenlaufbahn entsagt, mit Catalina de Palacios y Salazar und ließ sich in Esquivias nieder.

Genötigt, aus der Schriftstellerei eine Erwerbsquelle zu machen, wandte er sich dem Theater zu, weil bei dem jetzt immer stärker erwachenden Hange des Volkes zu theatralischen Vergnügungen dramatische Sachen den besten Ertrag versprachen. Nach seiner eigenen Angabe verfaßte er binnen wenigen Jahren zwanzig bis dreißig Stücke, die sich einer günstigen Aufnahme zu erfreuen hatten, jedoch bis auf zwei verloren gingen. Diese zwei Dramen sind El trato de Argel und Numancia. Das erstere ist nur als Schilderung des damaligen Sklavenlebens gefangener Christen in Algier merkwürdig, in der Numancia aber begann Cervantes seine poetische Macht zu entfalten, obgleich das Gedicht als Drama noch entschieden ein Beweis der Kindheit dramatischer Kunst ist. Von bewunderungswürdiger tragischer Wirkung ist die Katastrophe, wo sich ein ganzer Volksstamm, durch alle Phasen des Unglücks und Entsetzens hindurchgeführt, zuletzt in glühend patriotischer Begeisterung unter den Trümmern Numancias begräbt. Nach langer Unterbrechung kehrte Cervantes später noch einmal zum Drama zurück und dichtete acht wenig beachtete Komödien und neun Zwischenspiele (Entremeses), welche letzteren unbedingt das Beste sind, was er im dramatischen Fache hervorgebracht hat. In diesen Possen, unter denen Das Wundertheater (Entremes del retablo de las maravillas) und Die Höhle von Salamanka (Cueva de Salamanca)

als Meisterstücke ihrer Gattung auszuzeichnen sind[148]) regte sich noch frei und frisch der gottvolle Humor, den Cervantes in seinem Don Quijote und in seinen Novellen der Welt zum besten gegeben hatte. Der Dichter war inzwischen nach Sevilla übergesiedelt, wo ihn eine Stelle bei der Proviantkommission für die indische Flotte notdürftig nährte.

Unter Hunger und Kummer und mannigfachen Bedrängnissen von seiten unwürdiger Neider schrieb er Das Leben und die Thaten des sinnreichen Junkers Don Quijote aus der Mancha (Vida y hechos del ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha), dessen erster Teil 1604 zu Madrid erschien, wohin der Dichter von Sevilla aus gegangen. Die außerordentliche Popularität, welche das Werk errang, veranlaßte einen gewissen Avellaneda, eine Fortsetzung desselben zu liefern, in welchem Machwerk er den Verfasser des echten Don Quijote mit Lästerungen überhäufte. Cervantes rächte sich, wie es ihm ziemte, indem er den zweiten Teil seiner großartigen Dichtung veröffentlichte und durch denselben unwiderleglich darthat, wie unendlich hoch er über seinem Gegner stand. Im Jahre 1613 ließ er sein Novellenbuch (Novelas ejemplares) erscheinen, in dessen Vorrede er mit wohlbegründetem Selbstbewußtsein sagt: „Ich bin der erste, der spanische Novellen schrieb; denn die vielen Dichtungen dieser Art, welche in spanischer Sprache verbreitet wurden, sind fremden Nationen abgeborgt, aber diese hier gehören mir; sie sind nicht nachgemacht, nicht gestohlen: mein Geist hat sie gezeugt, meine Feder hat sie ans Tageslicht gebracht." Ganz unübertrefflich ist die Frische und Sicherheit, womit in vielen Erzählungen dieses Novellenbuches das spanische Volksleben gezeichnet wird, besonders nach der schelmischen und schalkhaften Seite hin.

Alle diese Novellen sind so voll dramatischen Lebens, daß sie für einheimische und ausländische Dramatiker eine äußerst willkommene und vielbenützte Fundgrube von Stoffen abgegeben haben; ihr Witz ist ebenso unerschöpflich und sprudelnd, als wohlthuend harmlos, und die feinste Menschenkenntnis reicht in ihnen der reichsten Phantasie die leitende Hand. Zwei Jahre darauf setzte er in dem allegorisch-kritischen Gedicht Die Reise nach dem Parnaß (Viage al Parnasso) seine Ansichten über das Wesen der Poesie und sein Verhältnis zur zeitgenössischen Litteratur auseinander. Seine letzte Arbeit war der abenteuerliche Roman Die Leiden des Persiles und der Sigismunda (Trabajos de Persiles y Sigismunda), ein Buch voll bizarrer Phantastik, voll toller Wunder und anempfundener Überschwenglichkeiten im Genre der Ritterromane.[149]) Cervantes hielt dies ungestalte Produkt seines Alters von allen seinen Werken am höchsten, ganz so, wie oft ein Vater einem verkrüppelten Spätlingssohn den Vorzug einräumt vor den markigen Sprößlingen seiner Jugendkraft. Das beste an dem Buch ist die Widmungsepistel an den Grafen von Lemos, welche der Dichter auf seinem Sterbebette schrieb. Am 23. April 1616 starb er in seinem 69. Lebensjahre.

Von seinem Don Quijote, von welchem Bertuch, Tieck, Soltau, Keller, Zoller und Braunfels deutsche Übersetzungen lieferten, wurden noch bei Lebzeiten des Verfassers an dreißigtausend Exemplare verkauft, ein für jene Zeit unerhörter Absatz. Wie bekannt das treffliche Werk sogleich nach seinem Erscheinen in allen Kreisen Spaniens geworden, beweist folgende artige Anekdote. König Philipp III. bemerkte eines Tages vom Balkon seines Palastes herab einen Studenten, der in einem Buche lesend am Manzanares lustwandelte, jeden Augenblick innehielt, Luftsprünge machte, mit den Händen

kabriolte und in ein schmetterndes Lachen ausbrach. Nachdem der König den jungen Mann eine Weile betrachtet hatte, rief er aus: „Wahrlich, der Student ist ein Narr oder aber er liest im Don Quijote!“

LOS TRABAIOS

DE PERSILES,

Y SIGISMVNDA,

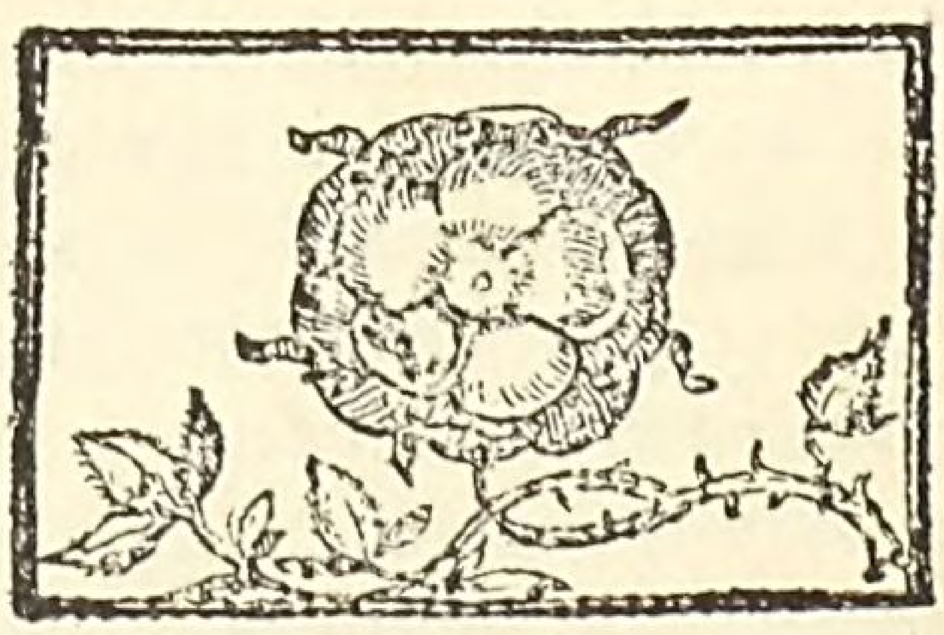
HISTORIA SETEN-

TRIONAL.

POR MIGVEL DE CERVANTES

Saauedra.

DIRIGIDO A DON PEDRO FERNANDEZ de Castro Conde de Lemos, de Andrade, de Villalua, Marques de Sarria, Gentilhombre de la Camara de su Magestad, Presidente del Consejo supremo de Italia, Comendador de la Encomienda de la Zarça, de la Orden de Alcantara.



EM LISBOA.

Com todas as licenças necessarias.

Por Iorge Rodriguez. Anno 1617.

Titel der ersten Ausgabe von Cervantes' Persiles y Sigismunda.

Cervantes hatte es mit seiner weltberühmten Dichtung anfänglich bloß auf die Vernichtung der tollen Romantik abgesehen, welche in den zu einer ungeheuren Masse angeschwollenen Ritterromanen rumorte; aber wie jedes echte Genie im Zerstören zu-

gleich schafft, so that auch er. Er vernichtete den mittelalterlichen Roman und schuf den modernen mit einem und demselben Werke. Sein tiefsinniger Humor konnte sich nicht damit zufriedengeben, die tollen Ausgeburten der Romantik in ihr Nichts zurückzuschleudern, er erweiterte und gestaltete seinen Stoff zu einem Kunstwerke, welches das ungelöste und unlösbare Rätsel des Menschenlebens zur Anschauung bringt. An die Stelle des Ritters setzte er den Menschen. Die Tragikomödie des menschlichen Daseins, welches zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit unablässig hin- und herschwankt, spielt sich im Don Quijote vor unsern Augen auf ergreifende Weise ab. Die Phantasie, deren Repräsentant der edle Manchaner, gewinnt bei ihren idealen Unternehmungen allüberall nur Enttäuschungen und Schläge, vor welchen der hausbackene Verstand Sancho Pansas vergeblich zum voraus warnt. Dem oberflächlichen Leser wird der Don Quijote, welcher das Komische durch alle Grade und Schattierungen hindurch variiert, nur die Lachmuskeln reizen, dem denkenden aber wird sich das Bewußtsein aufdrängen, daß es sich hier um die Darstellung der ewigen Gegensätze zwischen Geist und Materie, Poesie und Prosa handelt. Dadurch ist der Don Quijote die großartigste Allegorie, die bis jetzt ersonnen worden, und weil diese Allegorie auf der Basis einer vollendet plastischen Schilderung von Spaniens sozialen Zuständen damaliger Zeit ruht, ist er zugleich der beste Roman, der je geschrieben wurde, ein unerschöpflicher Schatz der Weisheit und des edelsten Genusses.

„Auf seinem Pegasus, dem magern Rappen
Reit't in die Ritterpoesie Quijote
Und hält anmutiglich in Glück und Note
Gespräche mit der Prosa seines Knappen.
Erst wie sie blind nach Abenteuern tappen,
Trifft sie der Weltlauf mit gar harter Pfote;
Dann kommt der Scherz als huldigender Bote
Und schüttelt schelmisch ihre Schellenkappen.
Und Liebe webt drein rührende Geschichten;
Verstand der Menschen Sitten, Tracht, Gebärden;
Es gaukelt Phantasie in farb'ger Glorie.
Ich schwör' es, und Urganda selbst soll richten:
Was auch hinfüro mag ersonnen werden,
Dies bleibt die unvergleichlichste Historie!" (A. W. Schlegel.)

Im Drama versuchte sich zugleich mit Cervantes der auch als Lyriker geschätzte Luperico Leonardo de Argensola (1564—1613), älterer Bruder des Historikers dieses Namens; allein erst durch Lope erhielt die spanische Bühne, deren Glanzperiode die zwei ersten Dritteile des 17. Jahrhunderts umfaßt, ihre nationale Bedeutung und Form. Die Eigentümlichkeiten der letzteren kurz anzugeben, möchte hier am Platz sein.

Der Hauptbestandteil der dramatischen Litteratur Spaniens ist die Komödie (Comedia), wobei jedoch das Wort Komödie nicht in unserem Sinne genommen werden darf. Denn Komödie hieß bei den Spaniern jedes Drama in drei Akten oder, wie sie es nannten, in Jornadas (Tagesteilen) und in Versen. Die spanische Comödia schließt weder das Tragische noch das Komische aus, allein sie läßt weder das eine noch das andere ausschließlich gewähren, sondern sucht beide Elemente zu einer harmonischen Einheit zu verbinden, womit jedoch nicht gesagt sein soll, daß sich diese Elemente in allen Stücken so im Gleichgewichte hielten, daß weder das eine noch das andere

jemals vorschlüge. Durch die Mischung der Tragik und Komik entzieht sich die spanische Bühne entschieden den dramaturgischen Gesetzen der Alten, um romantisch zu werden. Die sprachliche Form der Komödie angehend, so ist dieselbe, einzig und allein die hie und da vorkommenden Briefe ausgenommen, die metrische. Hauptversart ist der vierfüßige Trochäus, welcher, als das Versmaß der Romanzenpoesie, eine unvergleichliche Biegsamkeit und dabei eine entschiedene Bevorzugung durch das Volk erlangt hatte. Neben dem trochäischen erscheint, jedoch unendlich viel seltener, der jambische Vers und zwar in Stanzen, in Sonetten, Terzinen, Liras (sechszeilige Reimstrophen) und Silvas (gereimte Jamben ohne strophische Sonderung). Außerdem kommt der Jambus auch als Verso suelto (fünffüßiger reimloser Jambus) vor. Zuweilen wird auch die italienische Canzonenform angewandt. Daktylische Verse (versos de arte mayor) sind selten. Von den volksmäßigen Liederformen (s. o.) wird häufig Gebrauch gemacht.

Über die Gattungen, in welche die spanische Komödie zerfiel, ist viel hin und her gestritten, viel überflüssiges gesagt worden. Zur Zeit der Praxis, d. h. zur Zeit der Blüte des spanischen Theaters, kamen dramatische Gattungsnamen auf, die meist auf ganz äußerlichen Rücksichten fußten und woraus erst später haarspaltende Theoretiker allerlei unbegründete Folgerungen zogen. Man unterschied Comedias de capa y espada (Mantel- und Degenstücke), die, wie Schack (II. 96) nachweist, Privatgeschichten aus dem Leben der Gegenwart darstellten und in welchen die Hauptpersonen keinen höheren Rang als den von Kavalieren und Edelleuten hatten, daher auch keines andern Kostüms als des damals in Spanien üblichen bedurften; ferner Comedias de ruido, de teatro oder de cuerpo, deren Aktion aus den Kreisen des Privatlebens heraustrat, deren Personal Könige, Helden, Zauberer u. s. f. abgaben und die ihre Stoffe aus der Geschichte, aus der mittelalterlichen Sage, aus der Legende und Mythologie nahmen. Daß beide Arten vielfach ineinander greifen mußten, ist klar. Noch unbestimmter ist die Einteilung der spanischen Komödie in Comedias divinas y humanas, in geistliche und weltliche Stücke; doch können als ersterer Gattung bestimmt angehörend solche angesehen werden, welche Stoffe der biblischen Geschichte oder der kirchlichen Überlieferung mit entschieden religiöser Tendenz behandelten, insbesondere also die dramatisierten Legenden (Comedias de Santos). Den Titel Burlesca führte eine Komödie, welche einen pathetischen Stoff mit plebejischem Humor parodierte. Fiesta hieß, ohne alle Rücksicht auf den Gegenstand und die Behandlungsweise, ein Schauspiel, welches eigens zur Vervollständigung eines Festes bei Hofe gedichtet war. Die Comedia heróica ist im Grunde eins mit der Comedia de ruido; die Bezeichnung „heroisch" verdankt sie dem Umstand, daß ihre Hauptcharaktere von fürstlichem Range waren. Die Comedia de figurón war ein Gattungsname, der erst später aufkam; man begriff darunter Stücke, welche „eine im Karikaturstil gezeichnete Person zum Mittelpunkte haben und in ihr irgend ein Laster oder eine lächerliche Gewohnheit geißeln".

Neben der Komödie behauptete auf dem spanischen Theater einen sehr hervorragenden Platz die Gattung der Autos (Autos, Akte, Handlungen). In früherer Zeit bezeichnete der Name Auto ein dramatisches Gedicht überhaupt, später begriff man darunter das geistliche, auf biblische Sage, christliche Allegorie und kirchliche Moral basierte, mit dem Kultus in engem Verbande stehende Schauspiel. Hauptunterarten desselben waren die Autos sacramentales (Fronleichnamsspiele) und die Autos

al nacimiento (Weihnachtsspiele), womit auch der Inhalt und das Wesen dieser Dramen angegeben ist. Bezugs ihres sprachlichen und metrischen Baues folgten sie ganz den Gesetzen der Komödie. Selten jedoch sind sie in Jornadas eingeteilt. Der Aufführung der Komödien und Autos ging gleichsam als Prolog die Loa (loa, eigentl. Lobgedicht) voran, bald in monologischer Form, bald in dialogischer als eine Verhandlung zwischen den Schauspielern, gerade in der Art, in welcher in der indischen Sakuntala vor Beginn des Stückes der Schauspieldirektor mit der Primadonna unterhandelt, zuweilen aber auch in erzählender Form auf das Stoffliche des bevorstehenden Dramas vorbereitend. Die sprachliche Gestalt der Loas ist die metrische. Die Zwischenspiele (Entremeses) dagegen, eine vierte dramatische Art, sind bald in Prosa, bald in Versen geschrieben. Ihren Namen haben diese allerliebsten Possen, welche fast durchgehends einen schwankhaften Stoff aus dem Volksleben zu einem kurzen Drama abrunden, daher, daß sie bei Autos zwischen der Loa und dem Auto, bei Komödien zwischen den einzelnen Jornadas aufgeführt werden. Gewöhnlich beschließen Gesang und Tanz das Entremés. Nachmals kamen für derartige Zwischenspiele die neuen Bezeichnungen Saynetes und Mogiganzas auf, wie auch die Gattungen der Zarzuelas (Singspiele), Tonadillas und Follas späteren Ursprungs sind.

Es wäre eine Überschreitung der räumlichen Grenzen, welche diesem Handbuche gesteckt sind, wollten wir auf die scenische Technik des spanischen Dramas näher eingehen. Es genügt, zu bemerken, daß diese Technik anfänglich eine sehr rohe war und daß die Träger der theatralischen Kunst, die wandernden Schauspielerbanden, sehr viel Zigeuner- und Gaunerhaftes an sich hatten, wie das in dem Buche Die unterhaltende Reise (Viage entretenido), welches Augustin de Rojas Villandrando 1603 herausgab, sehr ergötzlich und belehrend beschrieben ist.[150]) Rojas zählt folgende acht Gattungen von Schauspielern und Schauspielertruppen auf: Bululu, Naque, Gangarilla, Cambaleo, Garnacha, Boxiganga, Farandula, Compañía. Erst von der Zeit an, wo in den größeren Städten Schauspielhäuser eingerichtet wurden und stehende Schauspielertruppen sich ansiedelten, schritt auch das Äußerliche der Dramatik rasch zur Verfeinerung, zum Pomp und Prunk in Dekoration, Maschinerie und Kostümierung fort. Wichtig wurden hierfür, wie für die dramatische Litteratur und Kunst überhaupt, die in Madrid in den Jahren 1579 und 1582 eingerichteten Theater De la Cruz und Del Principe, indem sie den tonangebenden Mittelpunkt des spanischen Schauspielwesens abgaben. Die Vorstellungen dauerten zwei bis drei Stunden lang und bedurften, da sie Sommers um 3 Uhr, Winters um 2 Uhr nachmittags stattfanden, keiner künstlichen Beleuchtung. Die Autos wurden nicht in den Theatern, sondern auf bretternen Gerüsten im Freien gespielt. Im Jahre 1598 erlitt die Entwickelung der spanischen Bühne eine kurze Unterbrechung, indem der finstere Philipp II. die Einstellung der Schauspiele befahl; allein zwei Jahre darauf gestattete sein Nachfolger Philipp III., von allen Seiten bestürmt, die Wiedereröffnung der Theater. Als eifrigster Patron der dramatischen Litteratur und Kunst benahm sich Philipp IV., welcher in seinem Palast Buen Retiro vor den Thoren Madrids eine Hofbühne errichtete und das Dekorations-, Maschinen- und Kostümwesen durch den Italiener Cosme Loti aufs prachtvollste einrichten ließ. Den dramatischen Dichtern wie den Litteraten überhaupt erwies sich dieser kunstliebende und verschwenderische König als gnädiger und freigebiger Gönner, was freilich alles ist, was sich zu seinem Lobe etwa sagen läßt.

Hatte sich in Cervantes' Novellistik ironische Opposition gegen die Romantik geltend gemacht, so gelangte jetzt diese durch Lope auf der spanischen Bühne zur unumschränkten Geltung, um von da ab der ganzen Litteratur Spaniens ihren charakteristischen Stempel aufzudrücken.

Lope Felix de Vega Cárpio wurde am 25. November 1562 zu Madrid geboren. Er war eine Art Wunderkind, das schon im fünften Jahre spanisch und lateinisch zu lesen verstand und von seinen Kameraden gegen selbstverfertigte Gedichte Spielsachen eintauschte. Er selbst erzählt, er hätte mit dem Sprechen zugleich das Dichten gelernt, und schon in seinem elften Jahre fing er an Komödien zu schreiben. Der Verlust seiner Eltern und die Armut führten den noch sehr jungen Lope in Kriegsdienste, und es ist höchst wahrscheinlich, daß er, obgleich erst zwölf Jahre alt, eine Expedition nach der Nordküste Afrikas mitmachte. Mit Hilfe der Unterstützung vonseiten einer reichen Base und des Bischofs von Avila, Gerónimo Manrique, widmete er sich hierauf den Wissenschaften und studierte vier Jahre lang auf der Universität zu Alkalá, wo er Baccalaureus wurde und in den geistlichen Stand getreten wäre, wenn ihn nicht, wie er in einer seiner Episteln sagt, „die Liebe dergestalt geblendet hätte, daß er alles übrige vergaß". Diese seine erste Liebe, von welcher er, im Alter von siebzehn Jahren nach Madrid zurückgekehrt, befallen worden, nahm ein baldiges und trauriges Ende, indem seine Erwählte, Marfisa, gezwungen ward, einen alten reichen Advokaten zu heiraten, eine Katastrophe, die, wie ich glaube, ziemlich regelmäßig in dem Leben eines jeden Poeten vorkommt. Indessen wußte Lope sich zu trösten, indem er sich mit einer jungen Madrider Donna, Dorothea geheißen, deren Gemahl auf Reisen gegangen, in eine an bunten Abenteuern reiche Liebesintrigue einließ. Diese Abenteuer endigten damit, daß sich Lope genötigt sah, abermals Kriegsdienste zu nehmen und zwar auf der Armada, welche im Jahre 1588 Philipp II. unter dem Oberbefehl des Herzogs von Medina-Sidonia zur Eroberung von England abschickte. Man vermutet, daß der Dichter während dieser Seefahrt sein schönes episches Gedicht La Hermosura de Angélica geschrieben habe. Nach der gänzlich verunglückten Expedition kehrte Lope mit den Trümmern der Armada nach Spanien zurück und scheint nach kurzem Aufenthalt in Sevilla und Toledo sein früheres Dienstverhältnis als Sekretär des Herzogs von Alba in Madrid wieder aufgenommen zu haben. In diese Zeit fällt auch seine Verheiratung mit Isabel de Urbina. Infolge eines Duells, in welchem er seinen Gegner tödlich verwundete, aus Kastilien verbannt, irrte er sieben Jahre lang unstät umher. Seine Frau starb, von den Widerwärtigkeiten des Exils aufgerieben.

Um das Jahr 1595 war ihm die Rückkehr nach Madrid ermöglicht, woselbst er bei verschiedenen großen Herren Sekretärdienste verrichtete. Er verehelichte sich jetzt mit Juana de Guardia, welches Verhältnis er in einem seiner poetischen Briefe als ein sehr glückliches schildert. Allein frühzeitiger Tod raubte ihm die geliebte Gattin und seinen ältesten Sohn, was so niederschlagend auf den Dichter wirkte, daß er, wie er erzählt, „den eiteln Glanz der Welt verließ und Priester wurde". 1609 las er seine erste Messe. Seine Priesterschaft that jedoch seiner dichterischen Thätigkeit keinen Abbruch, wie denn seine Arbeitskraft mit den Jahren eher wuchs als nachließ. Sein Ruhm hatte jetzt in Spanien eine Höhe erreicht, welche an Abgötterei grenzte; nicht minder huldigte ihm das Ausland, und Italiener reisten einzig in der Absicht nach Spanien, „il famosissimo poeta spagnuolo" kennen zu lernen. Wenn er über die

Straße ging, versammelte sich das Volk, um ihn anzustaunen, und sogar der König blieb vor dem ihm begegnenden Dichter ehrfurchtsvoll stehen, um ihm seine Bewunderung zu bezeugen. Seine lyrischen, epischen, dramatischen und novellistischen Werke bildeten in dem unermeßlichen Ländergebiete der spanischen Monarchie die Lieblingslektüre, und seine Beherrschung der Bühne war eine unbedingte.

Natürlich rief so hoher Ruhm bitteren Neid wach und es fehlte nicht an scharfen kritischen Angriffen. Besonders boshaft erwies sich gegen Lope der geistreiche Góngora, dessen wir weiter unten zu gedenken haben werden. Lope jedoch ertrug die Machenschaften seiner Gegner mit vielem Gleichmut und sprach, als Mensch weit toleranter denn als Poet, in betreff derselben das schöne Wort: „Ich liebe, die mich lieben; aber ich hasse nicht, die mich hassen." Im Jahre 1618 erhielt er die Sinekure eines apostolischen Protonotars beim Erzstift Toledo. Gesättigt von Ruhm, aber fortdichtend bis zur letzten Stunde, starb Lope de Vega, „das Wunder der Natur", „der Phönix Spaniens", dreiundsiebzig Jahre alt, am 21. August 1635 zu Madrid. Sein Leichenbegängnis war das großartigste, welches je einem Dichter zuteil ward. Sein Zögling, der Dramatiker und treffliche Novellist Montalván (1602—38), setzte ihm ein litterarisches Denkmal (Fama postuma á la vida y muerte del Doctor L. d. V. C. 1636.[151])



Lope de Vega. Nach einem anonymen Stiche.

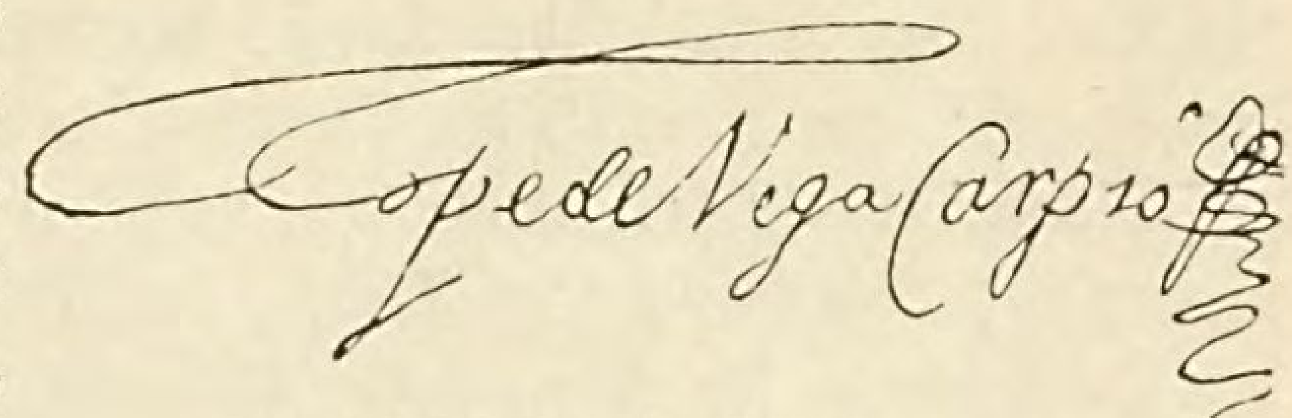
Lope rechtfertigt schon durch seine stupende, sprichwörtlich gewordene Fruchtbarkeit den Ehrennamen „monstruo de la naturaleza", den ihm Cervantes gab. Er ist als der größte Polygraph, als der fruchtbarste Dichter alter und neuer Zeit anerkannt, und man hat berechnet, daß er 21316000 Verse geschrieben habe. Die Collección de las obras sueltas, 1776 ff., enthält in 21 Quartbänden seine historischen Epen, seine Episteln, Satiren, lyrischen Gedichte, Eklogen, komischen Erzählungen, Novellen und Romane. Eine zweite Sammlung bilden die dramatischen Werke, von denen jedoch bei weitem nicht alle gedruckt worden sind. Er erwähnt in einer seiner Episteln, daß die Masse seiner gedruckten Schriften, wie groß sie auch ist, doch unbedeutend sei, verglichen mit der Masse der ungedruckten. Seiner eigenen Angabe zufolge hat er 1500 Komödien (im spanischen Sinne) gedichtet; Montalván giebt die Zahl von 1800 Komödien an und außerdem 400 Autos, während man über die Anzahl der Loas und

Entremeses gänzlich ungewiß ist.[152]) Lope versichert — und wir haben keinen Grund, dieser Versicherung zu mißtrauen — daß er zu hundertmalen eine Komödie binnen 24 Stunden begonnen und vollendet habe, was erhöhtes Erstaunen erregt, wenn man bedenkt, daß eine solche Komödie etwa 3000 Verse enthält und meist in den schwierigsten Versmaßen und Reimverschlingungen sich bewegt. Es liegt auf der Hand, unter dieser ungeheuren Masse von poetischen Werken mußte sich viel Mittelgut, ja geradezu höchst Bedeutungsloses oder gar Monströses vorfinden; aber wenn dieses beständig flutende Meer der Hervorbringung eine Menge Kiesel an den Strand warf, so setzte es gewiß auch nicht minder viele Perlen ab, und wenn Lope oft einzig und allein von schnellfingeriger Industrie, die ihres klingenden Lohnes sicher war, zum Dichten sich bestimmen ließ, so war doch noch öfter seine Seele von der Glut echten Schöpfungsdranges angehaucht. Nach Montalváns Angaben, die freilich nicht immer genau und glaubwürdig sind, hat Lope für seine Komödien 80000 Dukaten und für seine Autos 6000 Dukaten Honorar erhalten.

Lope hat sich selbst eine Art von Dramaturgie zusammengereimt in dem halb ernsthaften, halb burlesken Gedicht Neue Kunst, Komödien zu verfassen (Arte nuevo de hacer comedias), dessen Quintessenz sich in der Stelle zusammenfaßt: „Die wahre Komödie hat wie jede Gattung der Poesie ihren bestimmten Zweck, und dieser ist, die Handlungen der Menschen nachzuahmen und die Sitten des jedesmaligen Jahrhunderts zu malen; von der Tragödie unterscheidet sich die Komödie dadurch, daß sie niedere und plebejische Handlungen darstellt, die Tragödie aber hohe und königliche.“ Man sieht hieraus, wie unbestimmt Lope die Theorie seiner Kunst faßte. In einem anderen Werke sagt er, daß er die (antiken) Kunstgesetze des Dramas wohl kenne, allein es unmöglich gefunden habe, sie auf der spanischen Bühne in Anwendung zu bringen. Von einer theoretischen Einsicht in das Wesen romantischer Poesie und Dramatik ist bei ihm überall keine Rede, allein er traf als Praktiker das Rechte; sein regelloser Instinkt ließ ihn finden, was der durch und durch romantische Sinn des Volkes begehrte und was demnach den Forderungen der Romantik selbst angemessen war. In jeder Fiber Spanier und Christ, d. h. orthodoxer, ja unbändig fanatischer Katholik, hat er die spanische Nationalität dramatisch zur füllereichsten, klarsten und glänzendsten Anschauung gebracht. Aus der endlosen Reihe seiner Schöpfungen klingt durchweg der Nationalton bald stolz und erhaben, bald zärtlich und melodisch, oft aber auch grell und zurückstoßend heraus. Greifen wir z. B. aus der Masse seiner über alle nur denkbaren Stoffe der biblischen und profanen, der allgemeinen und spanischen Sage und Geschichte, der Mythologie, des häuslichen und bürgerlichen Lebens, über alle Leidenschaften, Affekte, Sitten, Beschäftigungen, über alle möglichen tragischen und komischen Situationen sich verbreitenden Stücke eines der besten heraus und wir werden für diesen Satz den vollwichtigsten Beweis erhalten. Ich meine das Trauerspiel La Estrella de Sevilla, von welchem Zedlitz, wie bekannt, eine gute deutsche Bearbeitung geliefert hat. Der Inhalt und Gang dieses Stückes ist folgender:

König Sancho hat in Sevilla die Schwester des Bustos Tabera, Estrella, erblickt und rühmt seinem Günstling Arias die Schönheit derselben, indem er ihm befiehlt, zur Einleitung eines Verhältnisses den Bustos Tabera herbeizuholen. Der König ernennt diesen zum Alkalden von Sevilla, was aber Bustos bescheiden ablehnt, worauf ihn der König über seine Familienverhältnisse befragt und sich erbietet, für Estrella eine passende Partie auszumitteln. Bustos geht, trifft seine Schwester im Gespräche mit ihrem Geliebten Ortiz und teilt diesem das Vorhaben des Königs mit. Arias, der als Kuppler des Königs erscheint, wird stolz

abgewiesen; allein es gelingt ihm, eine Sklavin zu bestechen, welche verspricht, den König nächtlicherweile in das Schlafgemach der Donna zu führen. Der König wird wirklich von der Sklavin in das Haus gelassen; allein der heimkehrende Bustos trifft ihn in der Dunkelheit auf dem Flur und zieht alsbald das Schwert. Um sich zu retten, giebt sich der König zu erkennen. Bustos verweist ihm sein ehrloses Beginnen und entläßt ihn, stößt aber die Sklavin nieder. Der König sinnt auf Rache, und Arias schlägt ihm vor, den Bustos töten zu lassen. Der König geht darauf ein, läßt den durch Tapferkeit und Loyalität berühmten Ortiz rufen und giebt ihm den Befehl, auf der Stelle den Caballero, dessen Namen er ihm auf einem versiegelten Blatt zurückläßt, zum Zweikampf zu fordern und zu töten.



Unterschrift Lope de Vegas.

Ortiz öffnet das Blatt, und nach einem verzweiflungsvollen Seelenkampfe entschließt er sich, seinen Freund, den Bruder seiner Geliebten zu töten, „weil ja Gehorsam gegen die Befehle des Königs die erste Vasallen- und Ritterpflicht ist." Während der Zweikampf stattfindet, erwartet Estrella den Geliebten mit aller Glut spanischer Liebe. Da bringt man ihr den Leichnam des Bruders und zugleich die Kunde, daß ihr geliebter Ortiz der Mörder sei. Dieser wird, um den Schein zu retten, verhaftet. Estrella erscheint, nachdem sie sich von dem ersten Wahnsinn des Schmerzes erholt, vor dem König und klagt um Blutrache gegen den Mörder ihres Bruders. Ortiz lehnt im Kerker die Rettung ab, welche ihm Arias auf des Königs Befehl anbietet. Da erscheint Estrella, welcher der König den Schlüssel zum Kerker gegeben, und will den Geliebten zur Flucht bereden. Ortiz verweigert die Flucht und kann seine That weder beklagen, noch kann Estrella dieselbe tadeln, „denn sie war ja von der Unterthanenpflicht geboten". Inzwischen hat der König seine Handlungsweise zu bereuen angefangen und will die Alkalden zu einem milden Spruche gegen Ortiz stimmen, allein dies mißlingt. Da begnadigt der König den Mörder aus eigener Machtvollkommenheit, und weil Estrella beteuert, sie könne sich nie mit Ortiz vermählen, beschließt dieser, in den Moriskenkrieg zu ziehen, um seinem Leben ein Ende zu machen, und mit dem Lebewohl der Liebenden auf immer schließt das Stück.

Das Lebensglück von drei Menschen um einer königlichen Laune willen zerstört, und das so hingenommen, als ob es ganz in der Ordnung wäre — echt spanisch, echt romantisch das! Aber alle die blendenden Vorzüge Lopes treten in diesem Drama hervor: Fülle und Beweglichkeit der Phantasie, hinreißende Diktion, harmonischer und graziöser Versbau, Klarheit der Sprache, prägnante Charakteristik, Glut der Empfindung und Tiefe des Pathos, wundervoll psychologische Erforschung des Menschenherzens, echt romantische Verherrlichung des Frauentums und am rechten Orte angebrachter flügelkräftiger Witz. Dagegen treffen wir, nicht in dem genannten Stücke, aber vielfach anderwärts, auch sehr hervorragende Mängel: gespreizte Gefühlssophistik, raffiniert künstliche Dialektik, übertriebene Metaphernjagd, leeres Antithesenspiel und endlich, besonders in den geistlichen Komödien, jene orthodox-christliche Borniertheit, Unfreiheit und Inhumanität, die nur zu sehr geeignet ist, uns Menschen moderner, auf den Hellenismus basierter Bildung die Freude an Lope und den meisten spanischen Dramatikern ganz zu vergällen. Man kann es noch hinnehmen, wenn Lope, von spanischem Nationalhaß beseelt, in seinem Epos Dragontea den englischen Seehelden Francis Drake, den Besieger der unüberwindlichen Armada, als höllischen Drachen und Werkzeug des Teufels darstellt und mit Schmähungen der rohesten Art überhäuft; allein selbst der objektivste Mensch unserer Tage wird sich mit Ekel von Stücken wegwenden, wie z. B. das lopesche

„El niño inocente de la Guardia“ eins ist, in welchem der Dichter mit wahrhaft infernalischem Fanatismus die Vertilgung der Juden predigt.

In Lopes und den geistlichen Komödien Spaniens treten, was uns schon einen Begriff von dem Wesen dieser allegorischen Stücke giebt, am häufigsten als Personen auf: Die Weisheit, die Allmacht, die göttliche Liebe, die Gnade, die Gerechtigkeit, die Barmherzigkeit, die Seele, die Willkür, der Stolz, der Neid, die Eitelkeit, der Gedanke, die Unwissenheit, der Glaube, der Zweifel, die Thorheit, der Trost, die Hoffnung, die Kirche, der Götzendienst, die Sünde, der Eifer, das Gesetz, das Judentum, der Koran, Christus in allerlei Metamorphosen, die Madonna, der Teufel, die Finsternis, das Licht, der Atheismus, die Ketzerei, die Sakramente, die Natur, die Weltteile, der Schlaf, der Traum, die Zeit, der Tod, die Elemente, die Jahreszeiten, die fünf Sinne, die Pflanzen, die Patriarchen, Propheten, Apostel, die Engel und Heiligen. — Ich werde bei Besprechung Calderons, als des Vollenders des Auto, den Inhalt und Gang eines solchen Stückes mitteilen.

Lope stand mit seiner Thätigkeit für die nationale Bühne nicht allein. Sehr viele seiner Zeitgenossen wetteiferten mit ihm in dramatischer Thätigkeit. Wir führen jedoch von diesen Dichtern, deren Wirksamkeit zum teil noch in eine spätere Zeit hineinreicht und für welche insbesondere das Theater zu Valencia einen Mittelpunkt abgab, nur die bedeutenderen an, als da sind: Francisco Tarrega, Gaspar Aquilar, Guillen de Castro (geb. 1569 zu Valencia, † 1631), der Dichter des berühmten historischen Schauspiels Las mocedades (Jugendthaten) del Cid, dessen Grundlage die herrlichen Volksromanzen von diesem Nationalhelden sind; ferner Miguel Sanchez (Verfasser des höchst anmutigen Intriguenspiels La guardia cuidadosa), Mira de Mescua, Luis de Belmonte, Felipe Godinez, Luis Velez de Guevara (1570—1644), der mehr als vierhundert Stücke gedichtet, aber größeren Ruhm gewonnen hat durch seinen komisch-satirischen Roman Der hinkende Teufel (El diablo cojuelo), weiter Diego Ximenes de Enciso, vor allen seinen Landsleuten ausgezeichnet durch dramatische Charaktermalerei, welche er vornehmlich in den historischen Dramen El príncipe Don Carlos und La mayor hazaña de Carlos V. glänzend entfaltete; dann Tirso de Molina (eigentlich Gabriel Tellez geheißen, geb. um 1585, † 1648 als Prior des Klosters Soria), der an Fruchtbarkeit nur Lope wich und sowohl im komischen als im tragischen Fache je ein Meisterstück lieferte, nämlich in erster Beziehung den Don Gil de las calzas verdes, in letzter den Burlador de Sevilla y convidado de piedra, die erste und bis jetzt beste Bearbeitung der Don Juan-Sage, da Byrons gleichnamiges Gedicht von ganz modernen Gesichtspunkten ausgeht und demnach hier nicht in Betracht kommen kann; auch gilt Tirsos geistliches Schauspiel El condenado por desconfiado, welches die bizarre Idee durchführt, daß ein äußerst tugendhafter Eremit um seiner Zweifel an Gottes Barmherzigkeit willen in die Gewalt des Teufels und in die Verdammnis gerät, während einem ganz scheusäligen Verbrecher um seines festen Glaubens willen die göttliche Gnade und Seligkeit zuteil wird, vielen für das beste Stück dieser Gattung spanischer Poesie.

Endlich ist hier noch höchst ehrenvoll zu erwähnen Juan Ruiz de Alarcón, der in der mexikanischen Stadt Tasko geboren wurde, 1639 starb und den Tejedor de Segovia gedichtet hat, von welchem der Übersetzer und Beurteiler Schack mit vollstem Rechte sagt: „Die Genialität der Erfindung, das hinreißende Interesse der Situationen, die Sicherheit und Lebendigkeit der Charakteristik und die poetische Glut, die alle Teile beseelt, sichern diesem Drama einen Platz unter den größten Meisterwerken der Dicht-

kunst.“ Alarcón, der auch das zweitbeste spanische Lustspiel La verdad sospechosa schrieb, ist in Spanien wenig bekannt, obgleich er keinem Bühnendichter seiner Nation nachsteht, und seine besten Werke wurden noch bei seinen Lebzeiten schändlicherweise unter andern Namen gedruckt, worüber er sich in Worten beklagt, die ein hochsinniges Gemüt kundgeben. Der spanische Kritiker Ochoa sagt mit Bezug auf Alarcón ganz gut: „Es giebt Talente, die kein Glück haben; das ist eine Thatsache, welche die Vernunft nicht erklärt, welche jedoch die Erfahrung alle Tage mit schmerzlichem Eigensinne bewahrheitet.“ Aus dieser Zeit stammen eine Anzahl in nationalem Sinne und Stile gehaltener Stücke, deren unbekannte Verfasser ursprüngliche Phantasie und kräftige Erfassung des Stoffes verraten. Zu den besten dieser Stücke zählt El diablo predicador.

Wenn aber durch Lope und die soeben genannten Dichter dem nationalen Schauspiel der erste Rang unter den Schöpfungen der spanischen Litteratur gesichert wurde, so geschah dies keineswegs ohne Opposition. Die Gelehrten und Halbgelehrten erhoben ein großes Geschrei gegen die Regellosigkeit und Willkür dieser Art von Poesie und empfahlen die Befolgung der aus den Alten und ihren italischen Nachahmern abstrahierten Regeln der Poetik. Artieba, Cascales, Mesa, Figueroa machten sich als Kämpfer für die Klassik einen Namen, ohne jedoch das Urteil und den Geschmack der Nation irreleiten zu können. Gefährlicher für die nationale Entwickelung der Litteratur wurden die Bemühungen der sogenannten „Cultos“ oder Kulturianer. Der höchst begabte Dichter Luis de Góngora y Argote (1561—1627), welcher sich in seiner Jugend durch burlesk-satirische wie durch naive und pathetische im Nationalstil gedichtete Lieder sehr hervor gethan hatte, suchte nämlich, von Originalitätssucht und Neid gestachelt, eine neue Richtung in der Poesie zu eröffnen. Diese neue Richtung bestand in dem sogenannten Estilo culto oder Cultismo, in dem verfeinerten Stil, d. h. in einer abenteuerlich verschnörkelten Ausdrucksweise, in einer krankhaft überspannten Phantastik, in Verquickung des Stoffes mit allerlei mythologischem Flitter, in Herbeiziehung hohlbäuchiger Gelehrsamkeit, kurz in all der Verzerrung und Übertreibung, in all dem Ungeschmack, womit im 17. Jahrhundert, wie wir oben sahen, Italien von den Marinisten heimgesucht wurde. Wie alles Einfältige und Abgeschmackte gewann sich auch der Kultismus bald viele Anhänger, obgleich ihm der Beherrscher der gleichzeitigen Litteraturperiode selbst, Lope, mit scharfen Waffen des Spotts entgegentrat, besonders im Laurel de Apolo. In den Schlußversen eines Sonettes, welches er ganz im Cultostil geschrieben, verhöhnt er den gongorischen Gallimathias ganz köstlich, indem es da heißt: „Verstehst du, mein Freund, was ich eben sagte?“ — „Warum sollte ich es nicht verstehen!“ — „Ei, du lügst, mein Freund, denn ich, der ich es sage, verstehe es selber nicht.“

Freilich kokettierten Litteraten von bedeutendem Rufe mit den Cultos, wie dies Francisco de Quevedo y Villegas (1580—1645) that. Quevedo war ein Talent ersten Ranges, einer der vielseitigsten und fruchtbarsten Autoren aller Zeiten. Bereits mit fünfzehn Jahren Doktor der Theologie, hatte er auf spanischen und italischen Hochschulen die toten und lebenden Sprachen sich zu eigen gemacht und alle Wissenschaften studiert. So voll Herz als Geist, mit der Spitze des Degens den Angriffen entgegentretend, welche ihm seine unerschöpflichen Sarkasmen zuzogen, bald elend, bald mit Ehren überhäuft, bald aus seinem Vaterlande vertrieben, zweimal Gesandter und zweimal in den Kerker geworfen, wo er lange schmachtete, wie Hiob dahin gebracht, von

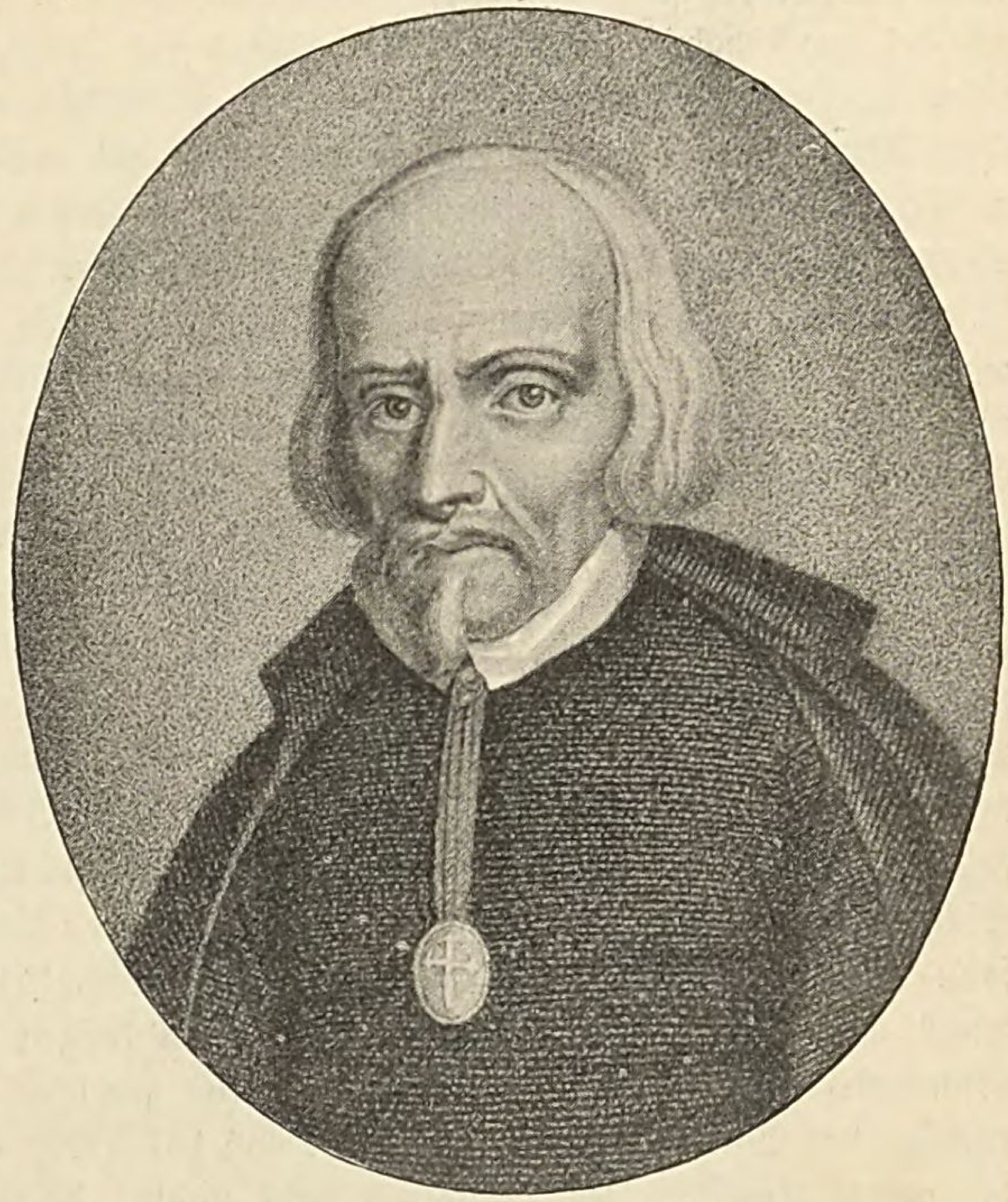
Almosen zu leben und sich selbst die Schwären auszubrennen, die seinen Körper bedeckten, fand Quevedo mitten in den Unruhen eines solchen Lebens Mittel, ebenso viele Stunden den Musen zu widmen, als ob er in der ruhigen Zurückgezogenheit eines Mönches gelebt hätte. Seine veröffentlichten Werke hat man auf 48 000 Seiten berechnet, und diese Masse erscheint noch klein im Vergleich zu den unveröffentlichten, da Quevedos Verleger behauptete, es sei nur der zwanzigste Teil dessen, was jener geschrieben, gedruckt worden. Quevedo schrieb in Versen und Prosa, und seine Werke durchlaufen die ganze Stufenleiter schriftstellerischer Thätigkeit vom zotenhaften Epigramm an bis hinauf zum asketischen Sermon. Sein Ruhm war zu seinen Lebzeiten ganz überschwenglich, und Lope nannte ihn nach der hyperbelhaften Weise des Südens „die Zierde des Jahrhunderts, den ersten aller Dichter, den Fürsten der Lyriker“. Für die Nachwelt besteht sein unbestreitbares Verdienst in seinen kleinen boshaft-satirischen Liederchen, in dem in Prosa geschriebenen satirischen Werke Träume (Sueños) und in dem klassischen Bettler- und Schelmenroman El gran Tacaño, welchen wiederholte Übersetzungen auch in Deutschland heimisch machten. An Quevedo als Lyriker lassen sich noch zwei ausgezeichnete Dichter dieser Gattung und dieser Periode anreihen: Estevan Manuel de Villegas (1595—1669), der seine erste Gedichtesammlung unter dem Titel Köstlichkeiten (Delicias) 1618 und hierauf eine vermehrte Sammlung unter dem Titel Liebeslieder (Las Eróticas) 1620 herausgab, welche ihrem Verfasser durch Zartheit, Süße und Wohllaut den Titel des spanischen Anakreon eintrugen und sichern; dann Francisco de Rioja (1600—59), dessen Silvas und Sonette eine wohlthuende Wärme und Innigkeit der Empfindung atmen.



Francisco de Quevedo. Nach dem Stiche von Geyser.

Die Bemühungen der pseudoklassischen Kritik und des Kultismus, von denen besonders die ersteren im 18. Jahrhundert ihre Früchte tragen sollten, vermochten zu dieser Zeit keine nachteilige Wirkung zu üben und konnten der Entwickelung der nationalen Litteratur, wie sie sich durch die Dichtergeneration vollbrachte, deren Chorführer Calderon war, keinen Abbruch thun.

Pedro Calderón de la Barca wurde am 17. Januar 1600 zu Madrid geboren und zwar aus einem Geschlechte, dessen ursprünglicher Sitz in eben demselben Thale der Gebirge von Burgos lag, aus welchem auch Lopes Eltern stammten. Nachdem er auf der Jesuitenschule seiner Vaterstadt vorgebildet worden, bezog er noch sehr jung die Universität zu Salamanka, wo er Mathematik, Philosophie und Jurisprudenz studierte. Im Alter von dreizehn Jahren schrieb er sein erstes Schauspiel, und bevor er das neunzehnte erreichte, war sein Ruf auf der spanischen Bühne schon fest begründet. Mit fünfundzwanzig Jahren trat er aus Neigung in den Soldatenstand und diente in Italien und in den Niederlanden. König Philipp IV., der an den Schauspielen des Dichters Gefallen gefunden hatte, berief ihn aus dem Feldlager an den Hof, wo er mit der Komposition und Direktion der „Fiestas“ beauftragt ward, welche mit großem Pomp im Palaste Buen Retiro aufgeführt wurden. Die Anerkennung seiner dichterischen Verdienste war, wie ich schon angedeutet habe, eine sehr frühzeitige, und sein großer Vorgänger Lope sagte bereits im Jahre 1630 von ihm, er werde das Höchste en estilo poético erreichen. Sein Leben verfloß gleichförmig und ruhig. Im Jahre 1637 in den Ritterorden von Santiago aufgenommen, war er im Dienste des Hofes fortwährend dramatisch und dramaturgisch thätig und galt viel bei dem Könige, welcher ihm, nachdem Calderon 1651 in den geistlichen Stand getreten, verschiedene Pfründen zuteilte, so daß der Dichter nicht nur sorgenfrei, sondern auch genüßlich leben konnte. Seiner dramatischen Fruchtbarkeit that seine Priesterschaft ebenso wenig Eintrag, als dies bei Lope der Fall gewesen war. Er starb am 25. Mai 1681 mit Hinterlassung eines beträchtlichen Vermögens, welches er einer geistlichen Kongregation vermachte, deren Mitglied er 1663 geworden war.


Pedro Calderón. Nach einem Stiche.

Seinem Biographen Vera-Tassis zufolge hat Calderon mehr als hundert Autos,

mehr als hundertundzwanzig Komödien, ferner hundert Saynetes, zweihundert Loas und eine zahllose Menge von Canzonen, Oktaven, Sonetten und Romanzen gedichtet. Die genannten Zahlenbestimmungen dürften indessen einigermaßen zu beschränken sein. Wie außerordentlich hoch Calderon von seinen Zeitgenossen gestellt wurde, bezeugt Vera-Tassis, indem er ihn nennt „das Orakel unseres Hofes und den Neid der Fremden, den Vater der Musen, den Luchs der Gelehrsamkeit, das Licht der Bühnen, die Bewunderung der Menschen, den Fürsten der kastilischen Dichter, welcher Griechen und Römer in seiner geweihten Poesie wieder aufleben ließ; denn er war im Heroischen gebildet und erhaben, im Moralischen gelehrt und spruchreich, im Heiligen göttlich und sinnvoll, im Erotischen edel und schonend, im Scherzhaften witzig und lebendig, im Komischen fein und angemessen; er war sanft und wohlklingend im Vers, groß und zierlich in der Sprache, gelehrt und feurig im Ausdruck, ernst und gewählt in der Sentenz, gemäßigt und eigentümlich in der Metapher, scharfsinnig und vollendet in den Bildern, kühn und überzeugend in der Erfindung, einzig und ewig im Ruhm“. Wären wir Spanier des 17. Jahrhunderts, so könnten wir diese Lobrede, etwa mit Ausnahme des ganz schiefen Passus vom Wiederauflebenlassen der Griechen und Römer durch Calderon, unbedenklich unterschreiben; allein wir, das skeptische Geschlecht des 19. Jahrhunderts, sehen uns den Dichter etwas unbefangener an.

Calderon ist ohne Frage das glänzendste dichterische Talent, welches der Katholizismus hervorgebracht hat, er ist der katholische Dichter par excellence. Ein deutscher Kritiker hat ihn trefflich charakterisiert mit den wenigen Worten: „Calderon hat allen Widerspruch, alle Gedankenlosigkeit, wie auch den ganzen blütenvollen Reichtum der katholischen Phantasie zu ihrer edelsten Form erhoben“ [153]). Ja, ich möchte noch weiter gehen und statt Katholizismus setzen Christlichkeit, statt katholischer Dichter christlicher Dichter par excellence; denn mit solcher blendenden Pracht, wie er es gethan, wußte sonst keiner das christliche Dogma von der Nichtigkeit des Irdischen zu umkleiden; keiner auch hat mit so verlockender, in Verzückungen schwelgender Anschauung und Stimmung die christliche Negation des Lebens gepriesen, keiner hat so eindringlich gepredigt, daß Mensch sein sterben heiße, daß das Leben ein böser Traum, das Dasein die größte Krankheit sei. Calderon sieht nichts, durchaus nichts, weder Welt noch Menschen noch Zeiten mit menschlich freiem Auge an, sondern alles durch die grünen, gelben, blauen, roten und schwarzen Gläser der christlichen Glaubensbrille. Daher bei ihm die übermenschlichen himmelhohen Tugenden und die höllentiefen Laster, daher das beständige Schwanken zwischen unmöglichen Extremen, daher das phantastische, an Narrheit grenzende und doch auch wieder prosaisch konventionelle Fangballspielen mit dem romantischen Ehrenbegriff.

Dieses Fangballspielen mit dem romantisch willkürlichen Begriff der Ehre ist überhaupt eine schwache Seite der spanischen Dramatiker. Die Hohlheit und Narretei, die hierbei obwaltete, mag ein Beispiel zeigen, das ich einer Komödie Alarcons entnehme. Von Eifersucht getrieben, fordert Don Juan den Don Garcia zum Zweikampf. Als sich die Gegner treffen, erhält Juan von Garcia Aufklärungen, welche seine Eifersucht als völlig unbegründet erweisen. Die Ursache zum Duell ist also gänzlich weggeräumt. Dennoch schlagen sie sich, denn — wie Garcia nachher erzählt:

„Sein Bedenken trug er vor,
Bald war das beseitigt, aber
Um des Ehrenpunktes willen
Griffen wir darauf zum Stahle.“

Aus der schwarzseherischen dogmatischen Befangenheit endlich stammt Calderons glaubenstolle Wut und brennende Grausamkeit, womit Andersdenkende geschmäht und verfolgt werden. Ich brauche als Beleg für das Gesagte, namentlich für das zuletzt Gesagte, nur den Auto El santo rey Don Fernando anzuführen, in welchem das Verbrennen der Albigenser ganz dithyrambisch gepriesen wird und der santo rey bei diesem so heiligen und ruhmwürdigen Werke selber Hand anlegt. Wo die Poesie, wie sie es bei Calderon nur allzu oft thut, bei dem finstersten Zelotismus in die Schule geht, da ist es mit ihrer höchsten Bestimmung vorbei, in absoluter Freiheit Schönes zu schaffen.

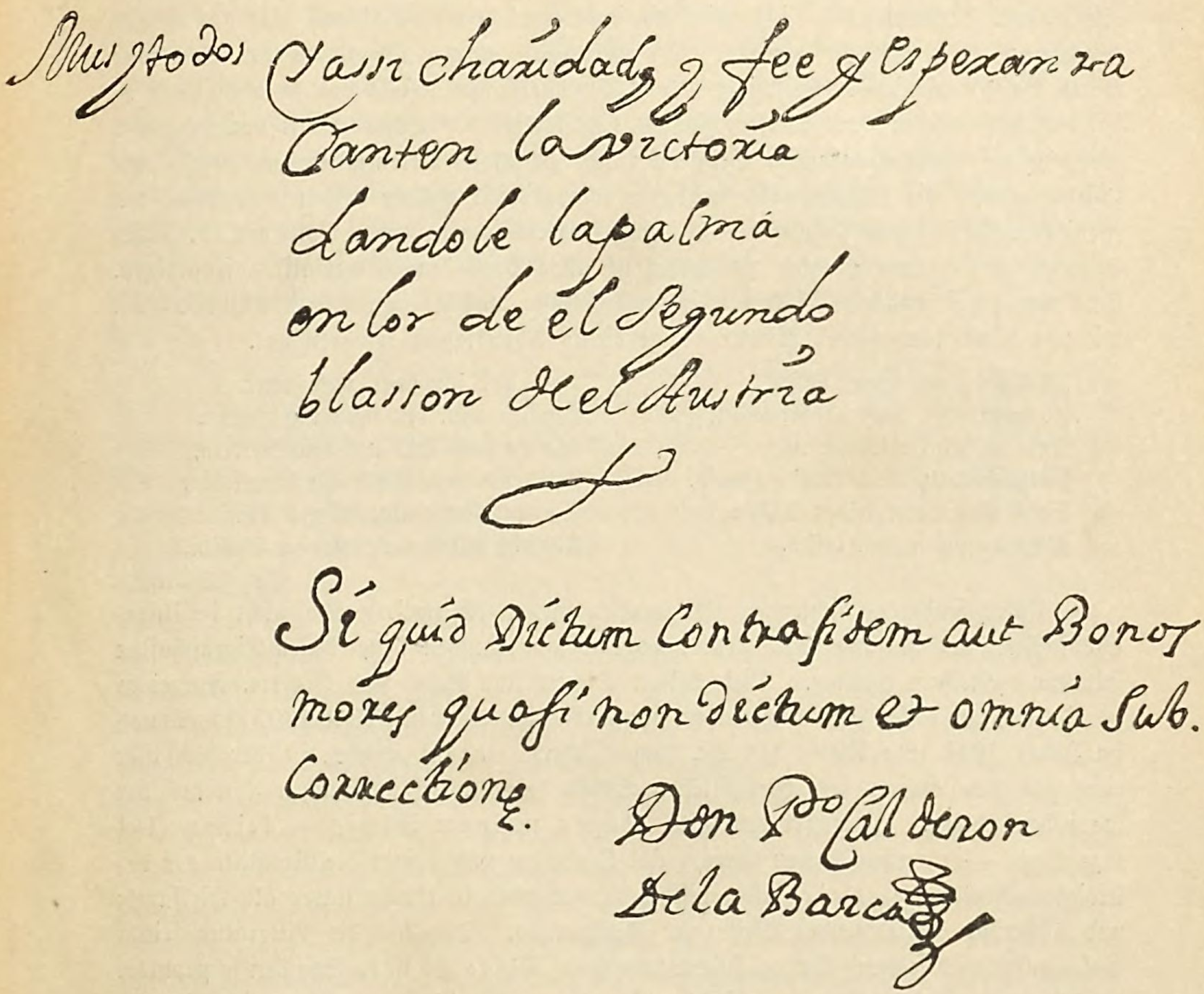
Calderon übernahm die Herrschaft der spanischen Bühne aus Lopes Händen und führte sie in der von seinem Vorgänger gehandhabten Manier fort. Er suchte und fand seinen Ruhm nicht in originellen Neuerungen, sondern in der künstlerischen Vervollkommnung und Vollendung des bereits Vorhandenen und von dem Geschmacke der Nation als gut Anerkannten. So bewegen sich denn seine Dramen in den seit Lope auf dem spanischen Theater gäng und gäben Formen, bringen aber diese Formen zugleich zur höchsten Entwickelung und somit die Bildungsgeschichte des nationalen Dramas selbst zum Abschluß. Welche Fülle von Phantasie und mystischem Tiefsinn, welche magische Pracht der Schilderung, welchen wundervollen Glanz der Sprache und des Verses Calderon hierbei entfaltet, welcher berauschende Weihrauchduft über seinen Gebilden und Scenen wogt und wirbelt, das ist zu allgemein bekannt und anerkannt, um einer näheren Erörterung zu bedürfen. Seine Zeitgenossen bewunderten ihn vor allem als Dichter von Autos und seine Stücke dieser Gattung gewähren in ihrer Vollendung die beste Einsicht in das Wesen derselben. Diene uns daher der Inhalt und Gang eines der berühmtesten, betitelt La cena de Belsasar (das Nachtmahl Belsatzars) als Beispiel.

Der Auto eröffnet sich mit einem Gespräche zwischen dem Propheten Daniel, in welchem das göttliche Gericht personifiziert ist, und dem Gedanken, welcher als Gracioso, d. h. als Narr und Hanswurst erscheint. Daniel bejammert die Schmach, welche die babylonische Gefangenschaft über das auserwählte Volk Gottes gebracht und noch bringe, worauf ihm der Gedanke mitteilt, daß König Belsatzar sich heute mit der Königin des Ostens, der Idolatria (Götzendienst) vermähle. In pomphaftem Zuge tritt nun Belsazar auf, begleitet von seiner Gemahlin, der Eitelkeit, um die Idolatria zu empfangen. Eitelkeit und Idolatria leisten ihm den Schwur der Treue und versprechen ihm ihre Beihilfe zur Unterjochung aller Könige der Erde und zur Vollendung des Turmes von Babel. Prahlerisch ruft Belsatzar aus: „Wer wird sich gegen mich erheben können?“ Daniel versetzt: „Die Hand Gottes!“ Der König will den Frechen niederhauen, aber er vermag nichts gegen den Gesalbten des Herrn und geht ab. Daniel ruft aus: „Wer, o Herr, wird deine Rache übernehmen?“ Sogleich erscheint der Tod in Gestalt eines Ritters und meldet sich bei Daniel als Vollstrecker der göttlichen Rache, worauf ihm der Prophet aufgiebt, zuvor noch den König zur Buße zu mahnen. Begleitet von dem Gedanken geht der Tod in den Garten, wo Belsatzar mit seinen beiden Weibern eine Orgie feiert. Der Gedanke macht dem König allerlei Possen vor, um ihn zu zerstreuen, aber der Tod schleicht unter den Schwelgenden umher und flüstert Belsatzar zu: „Du bist aus Staub und wirst wieder zu Staub werden!“ Der König flüchtet sich vor der entsetzlichen Stimme in eine Rosenlaube, wo ihn Idolatria und Eitelkeit in ihren Armen in Schlummer singen und wiegen, worüber Daniel passend moralisiert. Während des Schlafes suchen die beiden Weiber den König durch allerlei Phantome zu bethören, und es erscheint auf ihr Geheiß eine eherne Bildsäule Belsatzars, welche in einem Tempel göttlich verehrt

wird. Daniel zwingt jedoch das Bild, daß es mit Donnerstimme dem König zuruft: „Deine Götzen sind von Menschenhand gemacht, und ich verkündige dir das Gericht des einen und alleinigen Gottes, so du nicht Buße thust!“ Das Phantom verschwindet und der König erwacht in bußfertiger Stimmung. Allein diese hält nicht lange an, und die beiden Weiber ordnen eine neue Orgie an, wobei aus den heiligen Gefäßen des Tempels Jehovas gezecht werden soll. Während dieses üppigen Mahles mischt sich der Tod unter die Dienerschaft und sucht den König nochmals zu warnen; allein das Geräusch des Festes übertönt seine Stimme, und da jetzt die Frist vorüber ist, reicht der Tod dem König den Becher, der Donner rollt, eine riesige Hand streckt sich in den Saal und schreibt in unbekannter Sprache flammende Worte an die Wand. Vergebens fragt der König nach der Bedeutung dieser Zeichen, bis Daniel hervortritt und spricht: „Sie bedeuten, daß deine Tage gezählt sind, daß das Maß deiner Schuld voll ist, weil du mit frevelnder Hand die Gefäße des Herrn entweiht hast, welche für das allerheiligste Sakrament des Altars bestimmt sind. Du stirbst und mit dir dein Reich!“ Nun macht sich der Tod über den König her und erschlägt ihn. Idolatria ruft aus: „Ich erwache wie aus einem schweren Traum! O, wer jenes heilige Licht des Gnadengesetzes sehen dürfte!“ Worauf Daniel: „Wohlan, als Prophet zeige ich dir diesen Tisch in den heiligen, mit Brot und Wein besetzten Altar umgewandelt.“ Sogleich erblickt man die Hostie und den Kelch, und die Idolatria wirft sich anbetend davor in den Staub. — Wie ganz charakteristisch ist es für diese „rechtgläubige“ Dichterei, daß der Gedanke in diesem Stücke, wie in sehr vielen spanischen Autos, als possenreißerischer Narr erscheint!

Mit noch magischeren Farben als in den eigentlichen Autos hat Calderon die Romantik des „alles in sich aufzehrenden“ Glaubens in seinen geistlichen und symbolischen Dramen gemalt, unter welchen als die berühmtesten sich hervorheben El mágico prodigioso, Los dos amantes del cielo, La exaltación de la cruz, La devoción de la cruz, La Aurora en Copavacana, La cisma de Inglaterra, La Sibila del Oriente, dann die zwei gefeiertsten, auch auf der deutschen Bühne bekannten La vida es sueño (das Leben ist Traum) und El príncipe constante (der standhafte Prinz). Von letzterem Stücke urteilt Schack: „Der standhafte Prinz, diese wunderbare Tragödie, steht für alle Zeiten als das Höchste da, was die christliche Poesie erreicht hat.“ Gegen dieses Urteil dürfte wenig einzuwenden sein, nur muß man den Zusatz christliche Poesie wohl beachten und im gehörigen Sinne fassen; denn nur die specifisch christliche Poesie kann es schön und erhaben finden, wenn der standhafte Prinz um seines Glaubens willen bei lebendigem Leibe auf einem Misthaufen verfault. Allerdings bietet uns für solche Graßheit die wunderbar schöne Scene, in welcher Fernando und die Prinzessin Phönix über Blumen und Sterne symbolisieren, reichen Ersatz. Es ist die vergeistigste, sublimierteste Romantik, welche je ein menschliches Gehirn ersann. Endlich die herrliche Hija del ayre. Aus vollem Herzen stimme ich Immermann bei, wenn er sagt, die ersten Scenen des zweiten Teils der Tochter der Luft, wo Semiramis in der Fülle ihrer Herrlichkeit erscheint, hätten an Kühnheit, Pracht und Glanz nicht ihresgleichen. Unter den Dramen, deren Stoff Calderon der Geschichte entnahm oder deren Personen und Scenerie wenigstens eine historische Färbung haben, stehen voran: El mayor monstruo los zelos, La gran Zenobia, Los cabellos de Absalon, Gustos y disgustos son no más que imaginación, Amor después de la muerte, La niña de Gómez Arias, El postrer duelo de España, El médico de su honra, Las tres justicias en una, endlich El Alcalde de Zalamea, in welchem die Figur des Bauern Crespo meisterhaft ist; denn da haben wir einmal einen Charakter, der menschlich fühlt, denkt und handelt und deshalb zu allen den verzückten und verrückten dogmatischen Larven, von

welchen Calderons Werke wimmeln, den wohlthuendsten Gegensatz bildet. Unter den mythologischen Festspielen des Dichters gebührt der Preis den beiden El mayor encanto Amor und Eco y Narciso. Vielfach spielen ins mythologische oder wenigstens ins feenhafte Gebiet hinüber La puente de Mantible und Leonido y Marfisa, welches, obgleich das letzte und im einundachtzigsten Lebensjahre des Dichters geschriebene Stück, noch voll jugendfrischer Glut ist. Eine weitere Gattung seiner Dramen wird mit dem vagen Namen „romantische Schauspiele“ bezeichnet und enthält das Meisterstück El


Sean charidad, y fee y esperanza
Canten la victoria
dandole la palma
en los de el segundo
blason del Austria

Si quid Dictum Contra fidem aut Bonos
mores quasi non dictum et omnia Sub.
Correctione. Don Pº Calderon
de la Barca

Schluß einer Calderonhandschrift in der k. Hof- und Staatsbibliothek in München. Hier erstmals veröffentlicht.

pintor de su deshonra, dann die feinen Intriguenstücke La manos blancas no ofenden, Basta callar, Un castigo en tres venganzas, El secreto à voces und die anmutigen Lustspiele La Señora y la criada, Dicha y desdicha del nombre und La vanda y la flor, welche zu den eigentlichen „Mantel- oder Degenstücken“ Antes que todo es mi dama, Casa con dos puertas, Guárdate del agua mansa u. a. m. hinüberleiten. An die letzteren schließen sich dann als wirkliche Possen und Burlesken an: El Astrólogo fingido, No hay burlas con el amor, Hombre pobre todo es trazas, Cefalo y Procris.

Man sieht, Calderons Talent war von wunderbarer Vielseitigkeit und er wußte auf der dramatischen Klaviatur die höchsten wie die tiefsten Töne zu greifen. Platen hat über eines der Calderonschen Stücke das Motto gesetzt:

„Welche Zauberwildnis
Fesselt Ohr und Blick!
Blume jedes Bildnis,
Jedes Wort Musik —"

und das läßt sich recht wohl auf Calderons Poesie im Ganzen und Großen anwenden, insofern ja auch Giftblumen, an welchen in dieser Zauberwildnis kein Mangel ist, zur Flora, und Dissonanzen — ich meine die inquisitorischen Variationen über das Glaubensthema — zur Musik gehören. So vorragend aber Calderon in der Litteratur seines Volkes wie in der Geschichte der Kunst überhaupt dasteht und so entschieden es ist, daß sich noch in den spätesten Zeiten die Jünger des Schönen mit unbefangenem Auge an den farbensprühenden Gebilden seiner Phantasie erfreuen werden, ebenso entschieden müssen die bekannten Versuche der romantischen Schule verurteilt werden, den spanischen Höfling und Priester des 17. Jahrhunderts dem deutschen Volke des 19. Jahrhunderts auf seinem Theater als Inbegriff aller Poesie und Dramatik aufzunötigen. Das war so ein anachronistisch-servilistisches Gelüste, welches vonseiten des Volkes selbst wie von seiten kompetenter Richter die verdiente Abfertigung erfahren hat.

„Calderon mit seiner steifen
Formenpracht kann ich begreifen,
Auch an seinem immer neuen
Farbenschmelz mein Aug' erfreuen,
Selbst Phantome seiner krassen
Klosterhofluft gelten lassen.
Aber wer ihn heut noch gelten
Machen will, den muß ich schelten.
Wo er stehn will auf den Brettern,
Wird die Zeit herab ihn schmettern,
Die mit Fürstenknecht und Pfaffen
Künftig nichts mehr hat zu schaffen."
(Fr. Rückert.)

Unter Calderons dichtenden Zeitgenossen finden sich zwei, welche nicht in Unerschöpflichkeit und Umfang des Talents, wohl aber in manchen seiner besten Eigenschaften mit ihm wetteifern konnten. Diese beiden Dichter sind Rojas und Moreto. Francisco de Rojas, von dessen Lebensumständen man nur weiß, daß er in Toledo 1607 geboren und im Jahre 1641 zum Ritter des St. Jago-Ordens ernannt wurde, ist der Verfasser eines der tadellosesten und berühmtesten Stücke des unermeßlich reichen Vorrats der spanischen Bühne. Es führt den Titel Außer meinem König — keiner (Del rey abajo — ninguno!) oder Garcia del Castañar und bringt die Konflikte der beleidigten Gattenehre und des altspanischen Royalismus in ebenso klarer als wirksamer und ästhetisch befriedigender Weise zur Anschauung. Der um die Litteratur seines Vaterlandes vielverdiente Ochoa äußert über dieses Stück: Es ist in Spanien so populär, daß es kaum einen halbwegs gebildeten Jüngling geben dürfte, welcher nicht Stellen daraus auswendig wüßte. Auf den stehenden Theatern in den großen Städten wird es fortwährend aufgeführt und selbst in Landstädten und Flecken ist es wohlbekannt, da es das erste Stück ist, mit welchem die vagierenden Schauspielertruppen, wenn sie sommers auf Landgrasung ausziehen, glanzvoll auslegen. Man kann sagen, daß dieses Stück von dem ungeheuren dramatischen Repertorium Spaniens das bekannteste ist." — Augustin Moreto y Cabaña, dessen Lebensumstände ebenfalls unbekannt sind, starb am 28. Oktober 1668 zu Toledo mit Hinterlassung der seltsamen Testamentsbestimmung, man solle seinen Leichnam auf der „Wiese der Gehenkten", dem Beerdigungsplatze der Hingerichteten, einscharren. Er lieferte im tragischen Fache das Meisterstück El va-

liente justiciero (der ritterliche Richter) und im komischen das Lustspiel Trotz wider Trotz (El desdén con el desdén), die psychologisch wahrste, spannendste, feinste und graziöseste Komödie der spanischen Litteratur. Die Zahl der Schauspieldichter aus der Zeit Philipps IV. und Karls II., ist Legion; wir begnügen uns aber, noch folgende ausgezeichnetere anzuführen: Matos Fragoso, Monroy, Diamante, Mendoza, Cubillo, Hoz, Solis (der berühmte Historiker), Salazar — und verweisen betreffs der übrigen den wißbegierigen Leser auf Schack, bei welchem sie sich (III. 400—428) verzeichnet und abgehandelt finden. Zum Schlusse dieser Blütenperiode der spanischen Litteratur überhaupt und des spanischen Theaters insbesondere führen wir noch ein Wort Ochoas an. Wäre," sagt er, „durch ein unbegreifliches Verhängnis beschlossen, unser ganzes Theater aus der goldenen Zeit zu vernichten, und würde es uns gestattet, ein Minimum davon, vier Dramen, als Reliquien so großen Reichtums zu retten, so würden wir bei dem großen Werte, den wir auf die litterarischen Celebritäten unserer Nation legen, doch keinen Augenblick anstehen, aus dem furchtbaren Schiffbruch zu retten: den Tetrarca (Eifersucht das größte Scheusal) von Calderon, El desdén con el desdén von Moreto, La verdad sospechosa von Alarcon und García del Castañar von Rojas."

Wenn je eine Glanzperiode die Anzeichen des nahenden Verfalles in sich trug, so die eben dargestellte. Neben den lebensfrischen, gesunden, dem nationalen Boden eigentümlichen Blüten entwickelten sich auch erkünstelte, zwar üppige, aber bei allem Schein und Glanze prunkender Form gehaltlose Treibhausblüten. Der Gongorismus wucherte weiter. Es that seinen Geschmacklosigkeiten keinen Abbruch, daß die sogenannten „Konzeptisten" hauptsächlich auf die gedankliche Bedeutung der Dichtungen Gewicht legten, wie z. B. ihre Häupter Alfonso de Ledesma († 1623, El monstruo imaginado) und Felix de Arteaga († 1633). Sie verfielen überdies gerne in ungenießbare Mystik. Das kunstvolle Formenwesen blieb siegreich und beherrschte auch ansehnlichere Talente wie Juan de Argujo, Augustin de Salazar, der sich besonders eifrig um den „estilo culto" bemühte (Cythara de Apolo), und die hauptsächlich auf dem Gebiete der Epik thätigen mittelmäßigen Franzisco de Borgja (Napoles recuperada), Bernardo de Balbuena (romantisches Epos Bernardo, Schäferroman El seglo de oro) und Luis Barahona de Soto, den glatt ausfeilenden, aber langweiligen Fortsetzer des Rasenden Roland in Lágrimas de Angélica. Mit vaterländischen Liedern trat Gonzalo de Argote y Molina hervor, durch angenehmen Humor Balthasar de Alcazar. Nachdem in Novellen und im Schelmenroman, wie wir sahen, von den hervorragendsten Talenten noch eine naturgemäße edle Prosa gepflegt worden war, machte sich bald auch hier ein gespreiztes und geziertes Wesen geltend.

Fünfte Periode.

Wenn des bereits begonnenen staatlichen Verfalls Spaniens ungeachtet im 17. Jahrhundert die spanische Litteratur zur höchsten Blüte und gediegensten Reife gelangt war, wenn im edelsten Wetteifer mit ihr die bildende Kunst, vertreten von Zurbarán, Velásquez und dem unvergleichlichen Murillo, ihre unsterblichen Werke geschaffen hatte, so traten von jetzt ab die Einwirkungen jenes Verfalls auf das geistige Leben der Nation nur um so rascher und unaufhaltsamer hervor. Spanien hörte auf, national

und original zu sein. Nachahmung wurde jetzt Charakter seiner Litteratur und sie, die überreiche, ging bei den Franzosen betteln und erniedrigte sich zur sklavischen Nachahmerin derer, welche die besten Gedanken und Motive früher bei ihr entlehnt hatten. Auf dem spanischen Königsthrone folgte der dekrepit gewordenen habsburgischen Dynastie mit Philipp V. die nicht minder dekrepite bourbonische, von welcher sich nur ein Sprößling, der intelligente Karl III. († 1788), als fähiger, gewissenhafter und thatkräftiger Regent erwies und den Beweis lieferte, was eine erleuchtete und ehrliche Regierung noch immer aus Spanien hätte machen können.

Ein neuerer spanischer Schriftsteller, Mora, hat das Verderben, welches die Bourbons in politischer und litterarischer Beziehung über Spanien brachten, mit brennenden Worten folgendermaßen angedeutet: „Von dem Tage an, daß jener gute Herr, Philipp V., ein aus kindischem Unverstand zusammengesetzter, von fremden Antrieben bewegter Körper, die Pyrenäen überschritten, hat Spanien keine Spur seiner ruhmvollen Trophäen bewahrt. Spanien ward eine Rumpelkammer, über die ein Kartenkönig regierte. Ihm folgte schnell ein Heer von Possenreißern und Gauklern, die Spanien überschwemmten gleich einem Heuschreckenschwarm, der sich auf Saaten und Gärten stürzt. Um sich nach allen Seiten ausbreiten zu können, suchten jene großmäuligen Abenteurer uns ihre Sprache, ihre Regierung, ihre Sitten und ihre Trachten aufzudrängen. Da waren wir kein Volk, sondern eine Kolonie, da waren wir nicht Menschen, nein, Affen derjenigen, die, ohne Umstände zu machen, uns wie alberne Tröpfe und Esel behandelten. Für Bänder und kölnisches Wasser gaben wir ihnen unsere Ehre und Börse hin. Mit ihren Broschüren, Moden und Gaukeleien raubten sie unsere Tugend und unsern Reichtum. Madrid verwandelte sich in einen weiten Jahrmarkt von Windbeutelei und Gallicismus und, um dem Elend die Krone aufzusetzen, verband sich der Gallicismus mit dem Fanatismus. Der Adel des edlen Hesperiens vergrub sich in den schmutzigen Schlund eines sittenlosen, kindischen und verächtlichen Hofes, der schlechten Kopie des Hofes Ludwigs XIV. Die prachtvoll glänzende Poesie fiel, bedeckt von fremdem Flitterstaat, in die Hände eines Haufens Aberwitziger, die man damals Litteraten nannte. Bastarde einer erhabenen Mutter schändeten die lebensvolle, natürliche Reinheit derselben, und die fruchtbare, kräftige Matrone entschlummerte in dumpfer Starrsucht. Jene erklärten ihrem Vaterlande einen ungerechten Krieg, nannten seine kunstlose Anmut Plumpheit und erteilten denjenigen, die dessen Sprache nicht verstanden, einen Freibrief der Roheit. Die steifen Regeln französischer Kritiker, zusammengestellt aus mißdeuteten Regeln der Alten, wurden geschmacklos auf die spanische Poesie angewandt, und die einst so frische und blühende Dichtkunst verwandelte sich in die langweilige gereimte Prosa der Perückenzeit. Unter Karls III. Regierung begann ein regeres Leben in Spanien, ein Gefühl der Nationalität regte sich wieder und alsbald schienen auch bessere Zeiten für die Poesie zu nahen.“

Das durch ihn aufgehaltene Verderben vollendete sich unter seinem stupiden Nachfolger Karl IV. und dessen erbärmlichem Günstling Godoy, welcher das Land an Napoleon überlieferte. Wie das Volk gegen diesen sich erhoben, welche glorreichen Thaten es im Kampfe für seine Nationalität und Unabhängigkeit vollbracht, das ist mit unvergänglichen Zügen in das Buch der Geschichte eingezeichnet; aber auch nicht minder, daß Spanien den niederträchtigsten Menschen der Neuzeit, Ferdinand VII., hervorgebracht hat, der sein Volk mit raffinierter Schlechtigkeit und Grausamkeit um alle Früchte beispiellosester Anstrengung und Bravheit betrog. Nach ihm haben seine würdige Witwe Maria Christina und seine nicht minder würdige Tochter Isabella der Welt das abschreckende Exempel von dem gegeben, was die Völker zu erdulden haben um der „Gesalbten Gottes“ willen. Daß unter allen diesen Leiden das Licht der Kultur in Spanien

nicht ganz erloschen ist, daß das tönende Erz des Nationalbewußtseins, welches der Spanier in der Brust trägt, nach langem Stummsein seit dem Befreiungskriege wie in der Politik, so auch in der Litteratur wieder hellere Klänge gab, ist ein Beweis von der unverwüstlichen Spannkraft dieses eigenartigen Volkes, welches nach den unbefangensten Zeugnissen in seinen sogenannten niederen Klassen noch einen Schatz alter mannhafter Tugenden bewahrte, wie sie sonst in Europa kaum noch irgendwo gefunden werden.[154]) Und diesen Schatz scheint es bewahren zu wollen trotz so mancher trüben Erfahrungen in den Zeiten nach der Abdankung der mit der Tugendrose billigerweise geschmückten Isabella, sodann in den Zeiten der Anarchie, des Bürgerkriegs, der Regierung des wohlmeinenden Alfonso XII. und der gegenwärtigen Regentschaft unter Maria Christine, in diesen Zeiten ruheloser Parteikämpfe und unheilbarer Finanznot. Die dichterische und litterarische Schaffenslust erhält sich fort und schöpft in neuester Zeit zum Teil zwar ihre Anregungen aus fremden Quellen, zum Teil aber auch noch aus den eigenen des nationalen Denkens, Lebens und Webens.

Mit Recht ist gesagt worden, daß das Testament Karls IV., welches einen französischen Prinzen auf den spanischen Thron berief, gleichsam auch das Testament der spanischen Nationallitteratur und Nationalbühne gewesen sei. Mit dem Bourbon hielt nämlich die französische Pseudoklassik, welche bis dahin nur als eine gelehrte Schrulle in Spanien existiert hatte, ihren Einzug in Madrid. Indessen waren die Wirkungen der großen nationalen Dichter im Gedächtnis des Volkes noch zu frisch, als daß das boileausche Wesen sich sogleich allgemein hätte geltend machen können, und zwei für die Bühne thätige, einflußreiche Dichter aus dieser Zeit, José Cañizares (1676—1750) und Antonio de Zamora (um 1660—1740, El hechizado por fuerza) bildeten durch Festhalten an den nationalen Überlieferungen und Vorbildern gegen den französischen Geschmack eine Opposition, welche, da sie ohne talentvolle Fortsetzer blieb, nachmals durch die Bemühungen der pseudoklassisch-gallicistischen Litteraten Luzan, dessen Poetik 1737 erschien, Blas Nasarre, Montiano und Velasquez leider überwunden wurde. Von jetzt ab wurde es in der spanischen Gelehrtenwelt guter Ton, auf die eigene Nationallitteratur mit Verachtung herabzusehen und die pedantische Nachahmung der französischen Pedanten als einzig heilsam und bildend anzupreisen. Daher konnte einer der geistvollsten neueren Litterarhistoriker Spaniens mit Recht sagen: „Das 18. Jahrhundert vernichtete unsere litterarische Nationalität (el siglo XVIII. mató nuestra nacionalidad literaria)."

Nach französischen Mustern schneiderten der sonst für Lustspiel, Ode und Idyll begabte Nikolas Fernandez de Moratín, José Cadahalso, Gaspar Melchior de Jovellanos, J. L. de Ayala, Thomas de Yriarte ihre kalten, leblosen Dramen. Von Yriarte (1750—91) sind jedoch seine in altspanischen Metren gedichteten litterarischen Fabeln als launig und anmutig zu rühmen. In seinem Sinn und Geist pflegte Felix Maria de Samaniego († 1801) diese Dichtungsart weiter. Die spanischen Epiker und Lyriker des 18. Jahrhunderts, wie Escoiquiz (México conquistada), Montengon und Arroyal, blieben gleich den Dramatikern auf oder unter der Fläche der Mittelmäßigkeit, über welche sich nur der 1817 im Exil gestorbene Meléndez Valdez erhob, das Haupt der Schule von Salamanca, die neben den fremden Vorbildern auch die alten nationalen noch gelten ließ. Valdez trat in Villegas' Fußstapfen und seine Lieder zeichnen sich durch leichten Gang und keusche Grazie aus. Noch höhere Anerkennung gebührt einem Pfleger der schönen Prosa in

dieser Zeit, dem José Francisco de Isla († 1781), der in seiner Historia del fray Gerundio de Campazas (deutsch von Bertuch) ein Sittengemälde des spanischen Klerus geliefert hat, welches den Romanen seines Landes aus der besten Zeit zur Seite gestellt werden muß und an Ironie und Humor stellenweise sogar mit dem Don Quijote wetteifert. Diese Erscheinung, sowie die von Witz und Satire überfließenden Saynetes des Ramón de la Cruz (geb. 1731), in welchen die französische Tragik prächtig verhöhnt wird, beweisen, daß der boileausche Regelzwang den spanischen Genius noch immer nicht völlig zu unterjochen vermocht hatte.



José de Quintana. Stich von Geoffroy.

Gegen das Ende des 18. Jahrhunderts zu nahm der patriotische Vicente García de la Huerta (1730—87) die unterbrochene Opposition gegen den Gallicismus wieder auf, und in den Dramen des jüngeren Moratín (1760 bis 1828) des hochsinnigen Nicasio Alvarez de Cienfuegos 1764—1809, Zorayda, La condesa de Castilla) und des Manuel José de Quintana (1772 bis 1857, Pelayo) regte sich bereits, wenn auch erst schüchtern und rücksichtsvoll, wieder ein freierer, ein nationaler Geist. Dieser erstarkte im 19. Jahrhundert, besonders als die deutsche Kritik, als die dramaturgischen Siege Lessings über die Gallomanie, als die Würdigung Calderons durch Schlegel auch in Spanien Eingang gefunden hatten. Nachdem dann das pseudoklassische System in Frankreich selbst durch die neuromantische Schule gestürzt worden, war die Rückwirkung auf Spanien mächtig genug, um ihm auch dort ein Ende zu machen und in die neu erwachende Hervorbringung nationalen Geist und nationale Formen zurückzuführen.

Diese neu eröffnete Bahn betraten als Dramatiker der bekannte Staatsmann Francisco Martínez de la Rosa (1789—1862), welcher den Gallicismus theroretisch bekriegte, als Epiker sich in der Dichtung Zaragoza bewährte und in dem Hauptwerk, dem Trauerspiel Aben Humeya, zuerst wieder den fessellosen Nationalstil zur Geltung brachte, und der geniale Bretón de los Herreros (1800—73), der bedeutendste und einflußreichste spanische Dichter der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dessen Lustspiele (Marcela, A Madrid me vuelvo, Todo es farsa en este mundo, Muerte y veras, Me voy de Madrid, Las flaquezas ministeriales) und historische Schauspiele (Fernando el emplazado, Belido Dolfos) an die Werke der alten Meister erinnern und zwar

keineswegs zu ihrem Nachteil, da sie vom Bewußtsein der neueren Zeit getragen sind. Auch als Lyriker und Satiriker ist Breton de los Herreros berühmt. Unter seinen zahlreichen Mitstrebenden und Nachfolgern als Bühnendichter sind namhaft zu machen Rodríguez Rubi (geb. 1817), Angel de Saavedra (1791—1865), Antonio Gil y Zarate (1793—1861, Rosmunda, Guzman el bueno), Antonio García Gutiérrez († 1884, Trauerspiel El Trovador), Juan Eugenio Hartzenbusch (geb. 1806 als der Sohn eines deutschen Vaters und einer spanischen Mutter, † 1880, Los amantes de Teruel, La madre de Pelayo, Alfonso el casto und andere Dramen, sowie La visionaria, La coja y el encogido und andere Komödien), Mariano José de Larra (1810—1837 Macias, Trauerspiel, dessen Stoff auch als Roman von ihm behandelt wurde: El doncel de Don Enrique el Doliente), Patricio de la Escosura (1807—78), auch Dichter von Liedern des Weltleids und bedeutend im historischen Roman (El conde de Candespina, Ni rey ni roque), Ventura de la Vega († 1865), José Zorrilla (1817—1893), der nicht allein im dramatischen Fache (Hauptwerke Don Juan Tenorio, deutsch von Wilde, und El zapatero y el rey), sondern auch als Lyriker (Cantos del trovador, Flores perdidas) und Epiker (Granada, La cruz y la media luna) seine Zeitgenossen und Mitstrebenden wie an Talent so auch an Erfolg überflügelte, so daß ihm mit Recht 1889 die Krönung zum Dichter in Granada zuteil wurde.

Mit den Namen Quintana und Zorrilla sind auch die Hauptvertreter zweier gegensätzlicher Richtungen genannt, die sich unter der Befreiung von der Ausländerei entwickelten: der Klassik und der Romantik. Unter den Klassikern hielten die einen an den Formen der französischen Klassik fest, die andern ließen nur die alte nationale Dichtung als vorbildlich gelten. Die Romantiker kümmerten sich entweder um gar keine Kunstgesetze oder sie lehnten an die französischen Muster an. Außer den noch zu erwähnenden Arriaza, Mora u. a. zählen zu den Klassikern im bezeichneten Sinne der Epiker Juan Maria Maury († 1845), Felix José Reinoso († 1842), José Somoza und Serafin Calderón (Poesías de un solitario, Cristianos y Moriscos). Auf den Bahnen der Romantik wandelten außer Zorrilla, Zarate, Saavedra, Hartzenbusch, Espronceda auch José Bermúdez de Castro (El día de difuntos) und der Jesuit Jacinto Salas y Quiroja; ferner mögen der Lustspieldichter Franzisco de Burgos († 1843), sowie Franzisco Pacheco, anmutig in Lied und Romanze, hier angereiht werden. Mehr eklektisch zwischen beiden Richtungen hielten sich außer Martínez de la Rosa auch Gallego, Xerica, Lista, der Lyriker José María Roldán und der Fabeldichter und Epigrammatiker Manuel de Arjona.

An der Spitze der modernen spanischen Lyriker glänzt Juan Bautista de Arriaza (1770—1837), dessen glut- und schwungvolle Cantos patrióticos, aus welchen sich die Profecía del Pirineo als eine politische Ode hervorhebt, die kaum der Marseillaise weicht, die Guerilleros seines Landes zum Todeskampfe gegen die Franzosen befeuerten. Weitere lyrische Dichter von anerkanntem Rufe in dieser Epoche sind der patriotische Elegiker Juan Nicasio Gallego (1777—1853), die schon erwähnten M. J. Quintana (Oden) und Martínez de la Rosa, sodann Alberto Lista (1775—1848, Poesías sagradas, Poesías filosóficas), Verfasser der berühmten Oda á la muerte de Jesús, José Joaquin de Mora (1783—1863, Hauptwerk Legendas), Pablo de Xerica (geb. 1781), besonders im satirischen Genre ausgezeichnet, Julian Romeu und José de Espronceda (1810—42), welcher letztgenannte, der begabteste der ganzen Reihe, in seinen

Gedichten byronsche Anregungen und hugosche Anschauungen mit nationalspanischer Stimmung geistvoll zu vermitteln und zu verbinden wußte und auch im Roman seine Begabung bewährte (Hauptwerke El conde nado á la muerte, El estudiante Don Sancho Saldaña). Und bis in die neueste Zeit hinein fand die lyrische Dichtung eifrige Pflege, wenn auch nicht immer mit innerem Erfolge, falls sie sich in die philosophische Gedankenwelt wagte. Freundliche und meist wohlberechtigte Aufnahme in weiten Kreisen ward zuteil José Selgas, Manuel del Palacio, Jiménez Delgado, Fernandez de Castro (Penas y Sueños), Curros Enriquez (Aires de minha terra), Antonio Grilo, Fr. Sanchez Arjona (Poesías líricas), J. P. Velarde (Nuevas poesías), A. Cáceres Prat (Recuerdos y Sombras), Melchor de Palau (Verdades poéticas), M. S. Barrios (Passatiempos), besonders aber Antonio de Trueba († 1889, Libro de los Cantares), auf dessen Art schon der Ehrenname „Poeta del pueblo" hindeutet, und dem Dichter des Weltschmerzes Ramon de Campoamor (geb. 1817, Dolores y Cantares, Epos Colón). Hielt sich Campoamor in Los pequeños poemas volkstümlicher, so versuchte er in dem Spätling El drama universal die höchsten und tiefsten Fragen religiösen Denkens und Glaubens zu beantworten. Den letztgenannten Dichtern stehen würdig zur Seite der an Phantasie und tiefer Empfindung reiche Nuñez de Arce (geb. 1834), ein heftiger Gegner der Nachahmung Heines, berühmt durch seine elegisch-patriotischen Gritos del conbate, und der selbständige, durch Unglück frühzeitig aufgeriebene Gustavo Adolfo Becquer (1836—70, Rimas, übersetzt von Rich. Jordan, Las hojas secas), in dessen gedankentiefen Gedichten die knappe Form oft frei gehaltener Rhythmen und herber Sprache den reichen Gehalt kaum zu fassen vermag.

Eine eigenartige Blütenfülle lyrischer und anderweitiger Dichtung trieb in dieser jüngsten Periode Catalonien. Schon im 14. und 15. Jahrhundert hatten an den Abhängen der Pyrenäen gegen das Mittelmeer hin frohe Sänger die Kunst der Troubadours in katalonischer Mundart fortgeführt; allein nachdem durch die Vereinigung des Landes mit der spanischen Monarchie die kastilische Sprache das Übergewicht erlangt hatte, sank jene dichterische Thätigkeit. In den Vierziger Jahren unseres Jahrhunderts aber lebte die „noble, excellen, maravilhosa e vertuosa Donna Sciensa" in neukatalonischer Mundart, einer Art Galloromanisch, fröhlich wieder auf. Die „Trobadors moderns" feierten bei den Blumenspielen („jochs florals") dichterische Wettkämpfe, deren Mittelpunkt Barcelona war und deren Kämpen an der Ostküste Spaniens und auf den Balearen bis in die Gegenwart ihre Tüchtigkeit bewiesen. Sie zeichneten sich durch frische Begeisterung, lebendige Phantasie, Schönheit der sprachlichen und rhythmischen Formen, Reichtum und Vielseitigkeit des Stoffes aus. Dieser Wiedergeburt („renacimiento") entsproßte vor allem in der Lyrik, aber auch im Gebiete der Romanze und größerer Dichtungen eine reiche Zahl von Blüten, auf denen die Betrachtung gerne ruht. Unter den Sängern dieser neuen gaya sciencia ragte hervor Victor Balaguer (geb. 1824), der auch auf dramatischem Gebiete Vorzügliches schuf. Seine Trilogie I Pirenei (deutsch von Fastenrath) behandelt mit historischem Sinne die Inquisition zu Anfang des 13. Jahrhunderts. Neben ihm zeichneten sich aus Jacinto Verdaguer (Atlantida), Jaquin Rubio y Ors, Marrim Aquilò, Milà y Fontanals, Vicente Wenzeslao Querol (Rimas), der Faustübersetzer Pelay Briz, Constanti Llombart, Theodor Llorente, Angel Guimera, Franzisco Matheu, der Dramatiker Fr. Soler, und auf Mallorka Jer. Rossello (Lo Joglar de May-

lorcha), Bartolomeo Ferrá (Poesías Comedias) und José Taronji (geb. 1847, El trovador mallorquin).[155])

Das Epos im höhern Stile, das ja in allen Litteraturen der Sturmflut der Romane und Novellen nach und nach erliegen zu müssen scheint, hat im modernen Spanien nur wenige bedeutendere Schöpfungen aufzuweisen, wie etwa Angel de Saavedras Moro expósito, J. F. Diaz' Blanca, Damas Calvets Mallorca cristiana. Weit beliebter sind bis heute die Romanzen und die Legendas im spanischen Sinne. Romanzen dichteten außer Zorrilla, Campoamor, Arce noch Gonzalez de Tejada (Romances), F. Ibañez Pacheco (Cuentos Gaditanos) und Ramon Garcia Sanchez (Los doce Alfonsos). Unter den Legenden-Dichtern thaten sich hervor Cesar Maraver (Azzahra), Ventura Ruiz Aguilera († 1881 Legenda de Noche-Buena, Elegías) und (S. 226) Becquer, der „spanische Heine", (Perez el Organista und La cruz del Diablo.) Mit Fabeln fanden Beifall F. Baeza und Miguel Augustin Príncipe). Weil er auch episch sich bethätigte, sei hier des schon als Lyriker genannten Nuñez de Arce, eines der bedeutendsten neuesten spanischen Dichter erwähnt. Arce ist eine tiefgründige Natur, durchzittert von dem Zweifel und den brennenden Fragen der Zeit. Was seine Seele durchwogt, klingt wieder in seinen Dichtungen (Epos Raimundo Lúlio, Idílio). In Ultima lamentación de Lord Byron kämpft er den letzten Seelenkampf des Dichters mit. In der Allegorie Visión de Fray Martín versenkt er sich in die Seele des nach Wahrheit, freilich vergeblich ringenden Luther. Die Legende El Vértigo schildert uns einen, den der Wahn beseelt, er müsse gemäß seiner Veranlagung seinen Bruder hassen, also daß er ihn zuletzt tötet. Viele preisen als das beste seiner Dramen El haz de leña (das Holzbündel), das Don Carlos behandelt und Philipp II. historisch gerechter wird. Arces Sprache ist künstlerisch durchgebildet, der Grundzug seiner Dichtung aber lyrisch.

Sehr reich ist die neuere spanische Litteratur an Romanen und Novellen jeder Gattung. Neben dem Felde des historischen Romans wurde insbesondere das der alten nationalen Form der Novelas ejemplares eifrigst angebaut, welches z. B. in dem Don Quijote del siglo XVIII. von Francisco Seneriz eine freilich mehr anspruchsvolle als gehaltreiche Frucht geliefert hat. Die historische Romanlitteratur bot so ziemlich durchweg Mittelgut; denn der Romantiker Telesfero de Trueba Cosio (1805—1835), welcher höhere Ansprüche [zu befriedigen geeignet gewesen wäre, schrieb seine Erzählungen in englischer Sprache. Novellistische Erscheinungen von größerer Bedeutung waren Los dos reyes von Juan Ariza, El Anticristo von Francisco Nagarro Villoslaba, Doce Españoles de brocha garda von Antonio Flores und der soziale Roman Maria ó la hija de un jornalero von Wenceslao Ayguals de Izco.

Alle die Genannten stellte jedoch Fernan Caballero (1797—1877) in Schatten, unter welchem Autornamen eine Dame sich barg, Cecilia de Arrom, die Tochter des um die Kenntnis spanischer Litteratur in Deutschland vielfach verdienten Hamburgers J. N. Böhl von Faber, der sich in Cadix niedergelassen und eine Spanierin geheiratet hatte. Fernan Caballero hat mit großem Erfolge das Fach der realistischen Novellistik kultiviert und ihre mittels wiederholter Übertragungen (von Geyder und von Lemcke) auch in Deutschland bekannt gewordenen Sittenromane (Novelas de costumbres: La Gaviota, La familia de Alvareda, Lágrimas, Sola, Clemencia u. a. m.) bieten ein

durchaus nationales, sehr katholisches, treues und nicht unpoetisches Spiegelbild der Gesellschaft des modernen Spaniens, aber, wohlverstanden, des modernen Spaniens, wie es am Hofe der Königin Isabella gewünscht und, soweit die Liederlichkeit dazu Zeit ließ, auch angestrebt wurde, d. h. also eigentlich eines unmodernen Spaniens, welches sehr „fromm“, sehr ultramontan, sehr fanatisch und sehr servil gewesen sein würde.

Nicht weniger, sondern entschieden höher und vielseitiger begabt als die hispanisierte Hamburgerin, auch nicht weniger gutkatholisch, aber weniger fanatisch als diese, war die Señora Gertrudis Gómez de Avellaneda (1816—73), welche als Dichterin zuerst unter dem Namen „La Peregrina“ auftrat, womit sie wohl auf ihre Herkunft aus Cuba anspielen wollte. Die erste Sammlung ihrer Poesías líricas ging ziemlich unbeachtet vorüber, wogegen ihr im Jahre 1844 zur Aufführung gelangtes Trauerspiel Alfonso Munio die allgemeine Aufmerksamkeit auf sie lenkte. Den Erfolg dieses Stückes hat die Dichterin mittels ihrer späteren Versuche in der Tragödie und Komödie nicht wieder erreicht, geschweige übertroffen. Ihre Novelas ziehen an durch zartweiblichen Sinn und durchgebildeten Stil. Mit Fernan Caballero wetteiferte an Beliebtheit der romantisch gerichtete Fernandez y Gonzalez (geb. 1830), und zwar noch mehr als durch seine Dramen (El Cid, Padre y Rey u. a.) durch seine zahlreichen Romane, denen bei aller bildlichen Pracht der Sprache die Kunst fester Charakterzeichnung abgeht (Don Juan Tenorio, Los siete infantes de Lara, Violeta da Umbria, La Vírgen de la Palma, El manco de Lepanto u. v. a). Fernandez y Gonzalez hatte gegen hundert Dramen und Romane geschrieben. Mit mehr Verständnis des Geistes und der Aufgaben des 19. Jahrhunderts, sowie des Berufes eines Novellisten desselben, als die beiden oben genannten berühmten Dichterinnen darzulegen verstanden, betrat Pedro Antonio de Alarcón (1833—1891), auch als lehrhafter und humoristischer, oft fein satirischer Poet (Poesías sérias y humorísticas), sowie als Essayist (La noche buena [Weihnacht] del poeta, welcher geistvolle Essay mehr als 100 Auflagen erlebte) unter seinen Zeitgenossen vorragend, das Feld der Erzählung, auf welchem er namentlich zwei vorzügliche Früchte geerntet hat: die soziale Novelle Das Ärgernis (El escándalo), ein ebenso echtsittliches wie echtdichterisches Plaidoyer für die Heiligkeit der Ehe, und die Dorfgeschichte Der Dreispitz (El sombrero de tres picos). Als trefflicher Schilderer von Volkssitten erwies er sich auch in El capitán Veneno und El niño de la boca. Seine Schreibweise ist von vorbildlicher gedrungener Kürze.

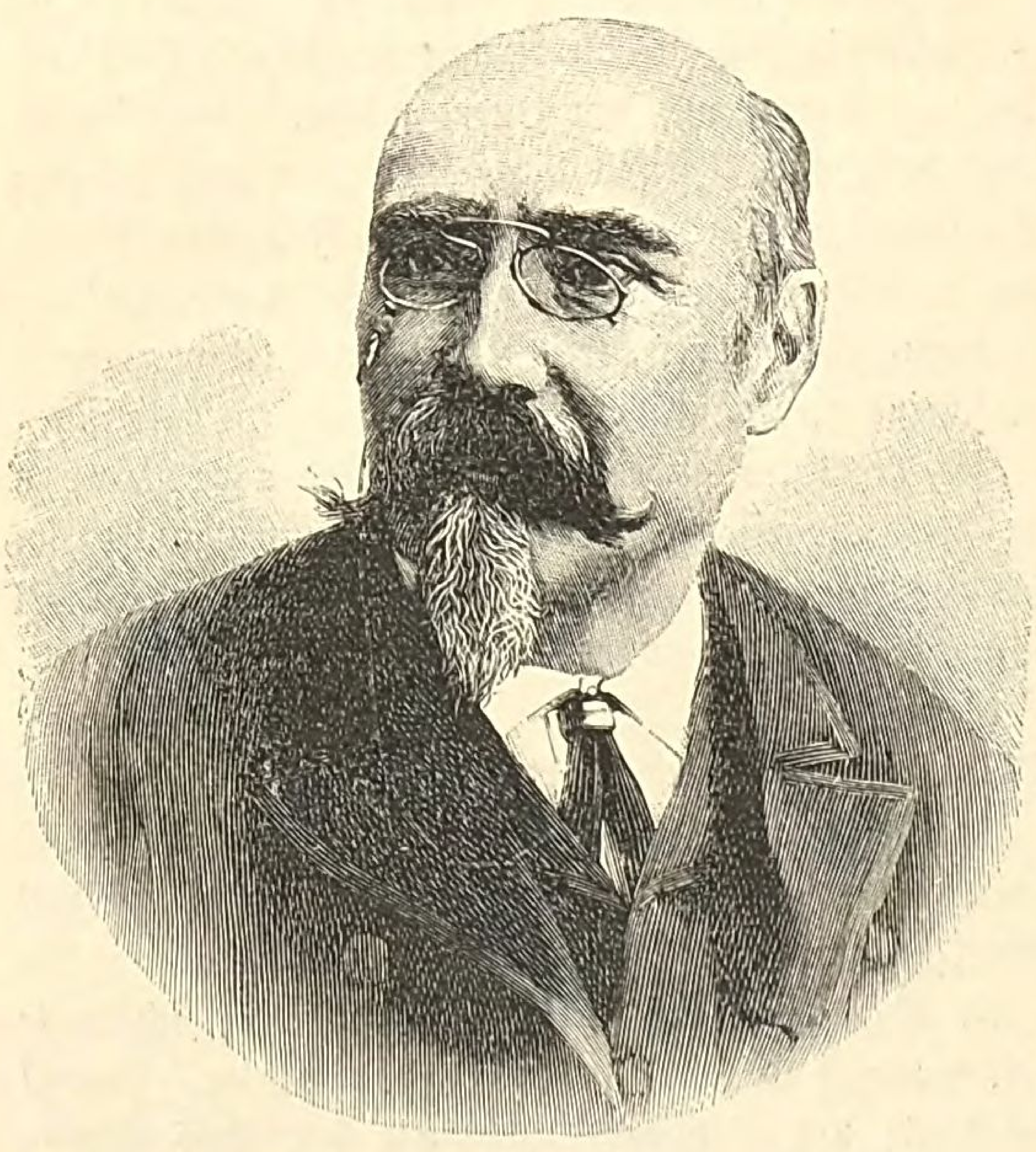
Unter Alarcons Zeitgenossen und Mitstrebenden auf dem Felde der Novellistik war der glücklichste Juan Valera (geb. 1824, La Cordobesa, Pepita Jimenez, Las ilusiones del Doctor Faustino), treuer Vertreter der idealistischen Richtung mit romantischer Neigung, auch als Lyriker bekannt, wie als Kenner und Pionier deutscher Litteratur in seinem Vaterlande thätig. Hohe Achtung sicherte sich Perez Galdós, indem er als Erzähler mit Kraft und Glück darnach trachtete, den spanischen Roman aus den Fesseln des Einflusses vonseiten des französischen völlig zu lösen und ganz auf eine nationale Grundlage zu stellen, was ja übrigens auch Cecilia de Arrom schon unternommen hatte. Die Hauptleistung von Galdós, der Roman „Doña Perfecta“, ist auch diesseits der Pyrenäen bekannt und anerkannt worden. Weiterhin drangen auch Gloria, Lo Prohibido, Torquemada en la hoguera. Anlehnung an den modernsten Realismus zeigte er in der Neigung zur Schilderung des Unangenehmen und Unerquicklichen (La desheredada). Galdós Bestrebungen waren um so anerkennenswerter,

als neben der Weiterführung des geschichtlichen Romanes durch Leandro Herrero (El monje de Monasterio de Juste), Canovas del Castillo, Fernando Patxot (Las ruinas de mi convento), Emilio Castelar (La hermana de la caridad, Tragedias de la historia), Juan García (Ave maris stella) der Realismus in den mannigfachsten Abstufungen bis zum Naturalismus sich immer mehr geltend machte, und als eine Zeit lang die nachahmende Abhängigkeit von französischen Mustern einzureißen drohte. Es kennzeichnet die Macht von Zeitströmungen, daß die Manier des Realismus und Naturalismus sogar von Schriftstellern angenommen wurde, die mit streng katholischem Glaubensbewußtsein den modernen Ideen abhold sind. Nach künstlerischer Durchdringung des Stoffes durch die Idee strebte Armando Palacio Valdés (La hermana San Salpicio, La Fè); er wurde auf den Index gesetzt. Im Roman Espuma zeichnete er unerschrocken mit satirischem Griffel die Fäulnis in der höheren Gesellschaft Spaniens. Gesunden Realismus vertrat auch der Humorist Carlos Frontaura (Sermones de Doña Paquita, Lances de la vida, Galeria de matrimonios); sein Drama Caballero particular erfreute sich großen Beifalls. Zum Teil verzeichnet und übertrieben schlecht beurteilt erscheint die spanische Gesellschaft in den satirischen Pequeñeces des Jesuiten Coloma. Als Realisten gaben sich ferner Pedro de Novo y Colson (Un marino del siglo XIX), der Humorist Selgas (La primavera y el estío, Nona, Escenas fantásticas, Delicias del nuevo paraíso), Marques de Figueroa (El último estudiante), C. Suarez Bravo (Guerra sin cuartel), A. de Trueba (S. 426, Historia de dos almas), Julio Nombela, D. Octavio Picon. Letztgenannter entnahm seine Stoffe gerne dem Sumpfe des Lasterlebens von Priestern und Weibern (Dulce y sabrosa, La honrada), hatte aber mit seiner Satire Verdienste wie José Zahonero (La Vengadora, Inocencio con inocencia). Von naturalistischer Freiheit hielt sich auch eine sehr begabte Schriftstellerin nicht ferne, die rüstige Streiterin für Frauenemancipation Emilia Pardo de Bazan; eine scharfe Beobachterin, schilderte sie hauptsächlich galizisches Leben (Los pazos de Ulloa, Madre naturaleza, Pascal López, Una cristiana). Land und Leute um Santander zeichnete gut José Maria de Pereda (El Don Gonzáles, Pedro Sánchez, Sotileza). An Zola als Vorbild hielt sich José Ortega Munilla (Cleopatra Pérez), ebenso Alex. Sawa, der pessimistisch psychologisch die wüsteren Seiten des Lebens mit Vorliebe aufsuchte. Als Humoristen und mehr oder weniger satirische Skizzisten bethätigten sich Fernanflor (Isidor Fernandez Flores), Sobaquillo (Marino de Cavia, Azotes y galeras, De pitón à pitón) und Eduardo de Palacio (Cuadros vivos à pluma y al pelo). Unter den Schriftstellerinnen bleiben noch zu erwähnen Señora Pilar Sinuès del Marco, Angela Grassi, Faustina Suez de Melgar, Rosina Martinez de Lacosta.

Die Zahl der Dramen, bislang in der spanischen Litteratur gegen 60000 gestiegen, mehrt sich weiter und weiter. Zur Erklärung dient wohl die Äußerung eines Kenners: „Es will uns überhaupt scheinen, als ob der Spanier überhaupt von Natur zum Dramatiker geschaffen ist. Zu ernst, um sich an die Lyrik zu verbrauchen, zu lebendig, um sich auf das Epos zu konzentrieren — ist doch auch das Epos in Spanien in halber Entwickelung in den Romanzen des Cid stehen geblieben — vereint er in seinem Wesen beides in glücklicher Weise zu harmonischem Ganzen und ist selbst im äußeren Verkehr Dramatiker“ (Dierks, Unsere Zeit 1879, S. 786). Wie im Gebiete der erzählenden Dichtkunst, erhob sich auch hier der Kampf zwischen Idealismus und Realis-

mus, und einzelne Dramatiker der früheren Zeit gingen während desselben zum vollen Realismus über. Lopez de Ayala (1829—79) leistete bei dichterischer Behandlung des Stoffes und ernster Tendenz Vorzügliches im bürgerlichen Schauspiel (Culpa y perdón, Consuelo, Tanto por ciento, El tejado de vidrio). Manuel Tamayo y Baus pflegte mehr das historische Drama und das Lustspiel, zeichnete sich durch kräftige Entwickelung der Leidenschaften aus, zielte aber gerne auf starke Bühneneffekte ab (Locura de Amor, La bola de nieve, El drama nuevo).

Das höchste Ansehen unter den Dramatikern dieser Zeit gewann sich José Echegaray (geb. 1832, La esposa del vengador, En el seno de la muerte, beide deutsch von Fastenrath, El impareial, El gran galeoto, El hijo de Don Juan, O locura ó santidad, Manantial que non se ayata, La ultima noche u. a.) Er ist Realist, Analytiker, Psychologiker, Symbolist, jedenfalls ein bedeutender Dichter, der sich an bedeutsamste Probleme wagt. Aber die untersuchende Philosophie hält die warme Begeisterung zu sehr zurück, worüber die Vorführung des Grauenvollen, des Entsetzlichen in Entzweiungen von Gatten und Vätern und Söhnen nicht hinwegtäuscht. Will man von einer Schule Echegarays sprechen, so zählen zu ihr Eugenio Sellès (Malades que son justicias, El nudo gordiano), Joacquin Dicento (El suicidio de Werther) und Rafael Toromé (La fiebre del Día). Als Lustspieldichter erwarb sich Leopoldo Cano y Maras in La Mariposa durch echte, satirisch gewürzte Komik größeres Verdienst, denn als Verfasser symbolischer Dramen im Stile Echegarays. Er trug dem Geschmacke des Publikums am Übertriebenen im Guten und Bösen und dem individuellen Können der Schauspieler zu sehr Rechnung auf Kosten der wahrhaftigen Kunst (La Pasionera). Im Lustspiel überflügelte ihn Josés Bruder Michel Echegaray; gesunden Humores voll verstand dieser auch die Geißel der Satire zu schwingen (La fuerza de un niño, En primera clase, La niña mimada). Mehr oder weniger Berufung oder Erfolg wiesen außer ältern, zum Teil schon erwähnten Dichtern, wie Campoamor, Navarrete, Camprodón, Herranz (La vírgen de la Lorrena) noch auf Guerra y Orbe, Serra, Zapate, Eusebio Blasco, Santisteban, Marco, Emilio Alvarez (Posse La banda del Rey), A. Sanchez Perez, E. Foari (La justicia del ocaso), G. F. y Cobina (Dolores), Juan de Cavestany (El esclavo de su culpa), Garcia de la Huerta (Raquel). Ein treff-



José Echegaray.

liches vaterländisches Trauerspiel (Vasco Nuñez de Balbao) schuf Pedro Novo y Colon, während Balaguers (S. 426) ins Kastilische übersetzten Tragedias mehr nur fesselnde Geschichtsbilder in dialogischer Form zu nennen sind. Alles in allem offenbarte sich in der modernsten spanischen Dramatik, ob sie auch keine Werke allerhöchsten Ranges schuf, doch ein frisches und meist selbständiges Streben und Leben. Und wenn oft genug im Publikum der Geschmack am Schaurigen oder dann an den sehr beliebten leichter geschürzten operhaften Zarzuelas sich geltend macht, so fällt die Schuld weniger auf die Dramatiker selbst.

Die Historik, von jeher ein Lieblingsfach der Autoren Spaniens, lag auch während der ersten Periode des 18. Jahrhunderts nicht völlig brach. Vicente Baacallar y Saña Marques de San Felipe († 1726) lieferte eine in altspanischem Ton erzählte vortreffliche Geschichte des Successionskrieges (Commentarios de la guerra de España desde principio del reynado del rey Felipe V., 1729), Juan Bautista Muñoz (1745—1799) die beste Geschichte der Eroberung Amerikas (Historia del nuevo mundo, 1793), José Antonio Conde (1770—1820) eine gründliche Geschichte der arabischen Invasion (Historia de la dominación de los Arabes en España, 1820). Der vielverfolgte Verfasser der ersten aktenmäßigen Geschichte der spanischen Inquisition Juan Antonio Llorente (1757—1824) mußte sein auch in Deutschland anerkanntes Werk im Ausland und in fremder Sprache schreiben (Histoire critique de l'inquisition d'Espagne, 1815). In neuerer Zeit war die Real academia de la historia zu Madrid unermüdlich in Sammlung und Herausgabe historischer Dokumente und Quellenschriftsteller. Von den zahlreichen Geschichtswerken, welche in den letzten Dezennien erschienen, sind als wertvoll anzuführen die Vidas de Españoles célebres von Quintana, die Geschichte des Unabhängigkeitskrieges von Toreño (Historia del levantamiento, guerra y revolución de España, 1835—1837) und die Werke von Argueles und Maldonado über denselben Gegenstand; ferner die Historia de los sitios de Zaragoza por los Franceses en los años 1808 y 1809, und das umfassende nationale Unternehmen der Historia general de España von Modesto La Fuente († 1866), ein Werk von staunenswertem Fleiße, gewissenhafter Forschung, warmer Vaterlandsliebe und maßvollem Freisinn in 28 Bänden. Unter den Darstellungen der Geschichte einzelner Provinzen oder Dichtungsgebiete zeichnet sich die Historia de Cataluña von V. Balaguer (S. 426 u. 431) aus, nicht weniger seine Historia política y literaria de los trovadores. In der Kultur- und Litterarhistorik hatte sich zu Anfang des Jahrhunderts insbesondere Antonio de Capmany y Montpalan († 1813) hervorgethan (Memorias históricas sobre la ciudad de Barcelona, Teatro historio-crítico de la elocuencia castellana); später trat Amador de los Rios (1818—78) mit seiner höchst fleißigen, aber unvollendeten, stilistisch sehr ungefügen Historia crítica de la literatura española hervor und bereicherte Eugenio de Tapia (1785—60) die historische Litteratur seines Landes mit der ausgezeichneten Historia de la civilización española desde la invasión de los Arabes hasta la época presente in 4 Bänden (1840). Zur näheren Kenntnis der bürgerlichen Kriege und Wirrsale, von welchen Spanien nach dem Tode Ferdinands VII. heimgesucht wurde, haben die Memorias des Marques de Miraflores, sowie die bezüglichen historischen Arbeiten von San Miguel und Pirala manches beigebracht. Der junge spanische Parlamentarismus hat auch die politische Beredsamkeit nicht wenig entwickelt und zum

Rufe des spanischen Redners par excellence ist Emilio Castelar (geb. 1832, S. 429) gelangt. Die sonoren und bilderreichen Perioden seiner Reden und Schriften klingen zweifelsohne auch dann noch angenehm, ja berauschend in südländischen Ohren, wann wir kühlen Nordländer nur bombastischen Klingklang aus denselben heraushören, wie solcher auch in den kulturgeschichtlichen Versuchen des spanischen Rhetors (La civilización en los cinco primores siglos del cristianismo, Historia del movimento republicano en Europa, El ocaso de la libertad) allzu kritiklos, schrill und anspruchsvoll klingelt. Die Geschichte des Cäsarismus Roms im letztgenannten Werke verliert die nötige unbefangene Darstellung durch den liberalen Parteistandpunkt des Verfassers, wie denn überhaupt das sonst eifrig gepflegte Studium der Geschichte im modernen Spanien durch die Einseitigkeit der politischen Anschauungen gern zu stark beeinflußt wird.


Emilio Castelar.

Und noch bleibt eine Pflicht zu erfüllen, ein Blick auf die dichterische Arbeit in den mittel- und südamerikanischen Ländern spanischer Zunge. Dort traten von älterer bis in die neueste Zeit Dichter auf, die bei ihren Landsleuten großen Beifall fanden und deren Ruf teilweise auch nach Europa herüber reichte. Im 16. Jahrhundert schon erwarben in Mexiko sich Ansehen Pedro Flores, Juan Arista, Lorenzo Algarte u. a. Das Drama behandelte volkstümlich zunächst religiöse Stoffe; Alarcón y Mendoza unternahm es zuerst, dasselbe von den kirchlichen Interessen loszulösen. Der Gongorismus wirkte sodann vom Mutterlande her auch auf die Kolonien. Salazar y Torres (geb. 1642, Dos autos sacramentales u. a.) und E. Vela huldigten ihm, während der spätere F. Soria, ein sprachgewandter, witziger Dichter, mehr an Calderon anlehnte. Nachdem dann der Gongorismus mit Anfang dieses Jahrhunderts so ziemlich überwunden worden war, vermochten sich die Dichter in den Kolonien von den herrschenden Zeitströmungen unabhängiger zu bewahren, als viele im Mutterlande. Als Dramatiker von großer Begabung erwies sich Manuel Eduardo de Gorostiza (1789—1851), besonders tüchtig auch im Lustspiele (Indulgencia para todos, El jugador, Contigo pan y cebolla, auch eine Übersetzung von Lessings Emilia Galotti). Zu frühe starb der schön veranlagte Balladen- und Dramendichter Rodriguez Galván (1816—42). Zu seinen Zeitgenossen zählten José Maria Heredia (gest. 1839), Mariano Irujillo, Wenceslao Alpuche († 1841), Milanés, und der mit Recht berühmt gewordene Gabriel de la Concepcion Valdés, genannt Placido,

ein Mulatte, der am 28. Juni 1844 als Märtyrer für die Rechte seiner farbigen Mitbrüder auf Cuba erschossen wurde. Seine Gedichte (Poesías escogidas) wurden von den Spaniern verboten und konfisziert, leben aber fort im Munde seiner Stammesgenossen. Der spanische Reisende Quiroya sagt von ihm: „Dieser Mann erhebt sich in seinen halbwilden Gesängen zu den erhabensten und edelsten Gedanken. Mitten aus den Verirrungen seiner Sprache zucken Blitze von echtem Glanz. Erstaunlich ist die Leichtigkeit, womit er die zartesten Gegenstände behandelt, und einige seiner Gedichte regen die tiefsten Empfindungen der Seele auf.“ Weite Kreise erfaßte mit seinen von lyrischem Hauche durchwehten Dramen Calderón y Bertran (1809—45, A ninguna de lustres, Anna Bolena, El Torneo, La vuelta del Cruzado). Den Beinamen des Byron von Centralamerika erwarb sich J. B. Montufar in Guatemala, der erst 35 Jahre alt 1844 starb, aufgerieben von Leiden und Kämpfen um die Freiheit, nachdem er in prächtigen Liedern (Poesías) seiner gequälten Seele Sehnen und Empfinden ausgeströmt hatte. Durch die Dichtungen der spanisch-amerikanischen Sänger weht etwas von der Glut und erhabenen Pracht der Tropen. Unter den neuesten mexikanischen Dichtern that sich Joaquin Pesado hervor. Er nahm in Las Aztecas altmexikanische Stoffe und Weisen wieder auf, erfreute durch die „meisterhafte“ Terzinendichtung Jerusalem und besang die Liebe gleich Manuel Carpio, welcher auch religiöse Stoffe behandelte (El camino del Gólgata). Unglückliche Liebe schilderte und beendete mit Selbstmord 1873 der beklagenswerte Manuel Acuña; Vaterland, Liebe und Heimat pries Juan de Peza (geb. 1852, Cantos del hogar). José Palma (Tinieblas de alma) aus Cuba, als Sänger von dessen Unabhängigkeit verbannt, Vincente Acosta, Manuel de Palacio, der Schilderer der Pampas und des Urwaldes, Miguel Urratin (Armonías), Ramon Uriarte (Hojas de un album) und Salvador Diaz Miron vertreten gedankenvoll und bilderreich die Lyrik ehrenwert. Miron, wegen Straßenraubes und Mordes oft im Gefängnisse, wegen seiner tief empfundenen Lieder der Liebling des Volkes, sprach sein stolzes Selbstgefühl in den Versen aus:

„Daß nie die Welt mein Thun verzieh
Und kränkend stets mir trat entgegen?
Die höchsten Firnen sind's, um die
Sich die Gewitterwolken legen.“

Als Dichter von Romanen und nationalen historischen Novellen that sich besonders Vicente Rivas Palacio hervor. Im dichterreichen Guatemala erwarben sich verdientes Ansehen Fernando Velarde (Cánticos del nuevo mundo), Goyena (Fábulas), besonders aber zwei edle Kämpfer für die Freiheit ihrer Heimat, die Brüder Juan und Miguel Diéguez; jener sang herrliche Heimatlieder (A los Cuchumatanes), dieser schweres Liebesleid; sodann J. F. Rodríguez, G. Fermin Aycinena (Al pensativo, Amatitlan) und der Novellist José Milla. Zu seiner heimischen Erde Cuba Preis dichtete Francisco Sellén Poesías. J. A. Bonalde aus Venezuela bewährte dichterische Berufung und Begabung mit La catarata del Niagara. Argentinien ist im Dichterwalde vertreten durch den begeisterten Liedersänger Rafael Obligado, den freigesinnten Lehrdichter Olegaria Andrade und den Novellisten José Marmol (Amalia); Columbia durch den Odendichter José Joaquin Ortiz, den Liederdichter Miguel Antonio Caro, durch Diego Fallon, Rafael Pombo, Rafael Nuñez († 1894), der Rimas dichtete zum Preise des Weibes und auch des philosophischen Glaubens, zu dem er durch lange Zweifel gelangte, und den Romandichter

Jorge Isaacs (María); Chile durch die Dramatiker Andres Belló und José Joaquin de Mora.

Und auch an Dichterinnen fehlte es drüben nicht. Das beweisen die Namen der Gongoristin Sor Juana Ines dela Cruz (La monja de México), der Isabel Prieto (Legenden und Dramen), der Vincenta Laparra aus Guatemala (Lieder und Dramen), ihrer Landsmännin Dolores Montenegro, erdolcht von einem Eifersüchtigen, gepriesen als südamerikanische Sappho, und endlich der Peruanerin Maura Vergara.[156])

Bei einem Überblick über die spanische Litteratur dieses Jahrhunderts und insbesondere der letzten Jahrzehnte gewinnt man ein Bild lebhafter Thätigkeit. Folgte auch dem Aufschwung zu Anfang der siebziger Jahre eine Zeit der Beeinflussung durch das Ausland, so besannen sich doch die meisten Dichter und Schriftsteller bald wieder mehr auf sich selbst und die nationale Eigenart. Von der Decentralisation, welche in der starken Entfaltung der Dichtung in katalonischer Mundart, sowie in dem Bestehen der drei litterarischen Mittelpunkte Madrid, Barcelona und Cadix sich geltend macht, kann wohl eine Gefahr der schwächenden Zersplitterung drohen, bei gutem Willen aber auch ein fördernder Wettbewerb der schaffenden Kräfte in Aussicht stehen. Nicht ohne Berechtigung rühmen spanische Kritiker von der modernen Litteratur ihres Landes, daß „sie nicht hinter der des goldenen Zeitalters zurückstehe und nicht neidisch zu sein brauche auf die reichste fremde zeitgenössische Litteratur“.

Fünfter Abschnitt.

Portugal.[157])



Initiale aus einem Prachtwerk d. 16. Jahrh.

Die spanische Litteratur machte eine etwas ausführlichere Betrachtung nötig durch ihren Reichtum und ihre Vielseitigkeit wie durch ihren Gehalt und ihre in allen Gebieten nationallitterarischer Thätigkeit erreichte Kunsthöhe, vermöge welcher Eigenschaften sie eine bedeutsame Stelle einnimmt in der Entwickelungsgeschichte europäischer Geisteskultur. Bei Portugal dagegen können wir uns bedeutend kürzer fassen. Hier konzentrierte sich nämlich die Blüte der Litteratur streng und eng um die staatliche Glanzperiode während des 16. Jahrhunderts und lieferte nur ein wahrhaft großes Werk. Der glorreiche Zeitraum, in welchem die Portugiesen unter der Regierung weiser, thatkräftiger und hochgesinnter Könige, besonders Emanuels des Großen (1495—1521), und unter der Führung von Helden, wie Vasco de Gama und Alfonso de Albuquerque, jene kühnen, dem Leben nach allen Richtungen hin neue Bahnen öffnenden Seefahrten und Eroberungszüge unternahmen, dieser Zeitraum förderte auch die Perle, die einzige, aber kostbare Perle ihrer Litteratur zu Tage: Die Lusiaden des Camões.

Und wie, nachdem 1536 die Inquisition, 1540 die Jesuiten eingeführt worden, Portugals politische Größe nach kurzer Dauer mit dem Ausgange des 16. Jahrhunderts, als der unglückliche König Sebastian 1578 auf einem ritterlich-unsinnigen Zuge nach Afrika Heer und Leben eingebüßt hatte, zum Verfalle sich neigte und seither nie wieder zur rechten Selbständigkeit und Geltung gelangen konnte, so hat auch von da ab die portugiesische Litteratur lange nur ein welkes, hinsiechendes Leben geführt, als ob sich die staatliche und poetische Zeugungskraft in einem und demselben Zeitalter zumal erschöpft hätte. Portugal zeigte in seinem kläglichen Ruin, wohin Despoten und Pfaffen — par nobile fratrum — ein Land zu bringen vermögen, über welches die Natur eine Fülle ihrer edelsten Gaben ausgeschüttet hat, und wenn die Spanier aus dem Untergang ihrer politischen Macht eine Menge persönlicher und nationaler Eigenschaften sich gerettet hatten, welche noch eine Zukunft versprachen, so war dagegen die kirchliche Verdumpfung, die moralische und soziale Gesunkenheit und Verworfenheit der Portu-

giesen so groß, daß sie der Hoffnung auf eine bessere Zukunft lange nur spärlichen Raum ließen. Man betrachte nur Portugals neuere Geschichte, man lasse von parteilos prüfenden Reisenden die Feilheit, Feigheit und kriechend servile Höflichkeit der Portugiesen, hinter welcher gewissenloseste Heimtücke lauert, sich erzählen und man wird finden, daß die Ausdrücke der Verachtung, womit z. B. Byron von ihnen sprach, zwar hart, aber kaum hart genug waren, und daß er vollkommen das Recht hatte, von den Portugiesen als von „poor, paltry slaves" zu sprechen, die im physischen und moralischen Schmutze erstickten. Ein Volk, welches sich derartige Vorwürfe als nur zu gegründet gefallen lassen mußte, schien kaum noch eine Zukunft zu haben. Nichts war ihm geblieben als eine unglaubliche, komisch wirkende Prahlsucht, von welcher getrieben es, wie ein deutscher Reisender berichtet hat, gravitätisch behauptete, daß ein einziger „Hum portuguez bem finchado" (grimmig blickender Portugiese) genügte, um Tausende von Feinden in die Flucht zu jagen, und welche sich sogar von staatswegen spaßhaft äußerte, wenn z. B. einem Kriegsschiffchen kleinster Sorte der hochklingende Name „O terror do mundo" (der Schrecken der Welt) beigelegt wurde.

Das portugiesische Romanzo, eine verweichlichte Schwestersprache der kastilischen, trat erweislich zuerst im 12. Jahrhundert als Schriftsprache auf und zwar in romanzenhaften Liedern, welche, wie die gleichzeitigen spanischen, die Erinnerungen an die Kämpfe altportugiesischer Helden gegen die Mauren feierten und im Gedächtnis des Volkes wacherhielten. Diese volksmäßige Liederdichtung, deren Erzeugnisse später in Cancioneiros (Liederbüchern) gesammelt wurden, reicht hoch in die mittelalterliche Vorzeit hinauf, jedoch sind nur wenige Proben derselben auf uns gekommen. So die Romanze As trovas dos Figueiredos, welche eine ritterliche That des Goesto Ansur, des Ahnherrn der Familien Figueiredo und Figueroa, aus dem 8. Jahrhundert besingt, deren Sprache jedoch so gewichtige philologische Bedenken erregt, daß ihre uns überlieferte Form wohl eher dem 15. Jahrhundert als einem früheren angehört. Noch zweifelhafter ist die Echtheit und das Alter einiger Lieder, deren Autorschaft dem Ritter Gonçalo Hermiguez, welcher zur Zeit des ersten Königs von Portugal Alfonso Henriquez († 1185), als eine Art von portugiesischem Cid lebte, wie sein Beiname Tragamouro (Mohrenfresser) andeutet, und dem Egas Moniz Coëlho zugeschrieben wird.

Es ist daher bis auf weiteres angezeigt, als das älteste echte Denkmal portugiesischer Poesie das Liederbuch mit provençalischen Versmaßen zu betrachten, welches 75 Pergamentfolioblätter stark in der Bibliothek des Collegio dos Nobres zu Lissabon aufbewahrt wird und von welchem ein Engländer einen Abbdruck veranstalten ließ (Fragmentos de hum cancioneiro inedito, 1823). Bellermann erstattete hierüber einen ausführlichen Bericht. Der Inhalt und die Form dieser Lieder, 260 an der Zahl, beweisen, daß die portugiesischen Dichter mit den provençalischen Troubadours in enger Verbindung gestanden haben müssen und daß also schon in ihren Anfängen die portugiesische Dichtung den Charakter der Nachahmung angenommen, dessen sie in ihrem ganzen Verlaufe nie mehr sich zu entledigen gewußt hat. Das Versmaß dieser Lieder ist fast durchgehends das jambische, und im Gegensatz zu der Assonanz der spanischen Romanzen kommt hier immer der Reim in Anwendung. Sämtliche Lieder scheinen von einem und demselben Verfasser herzurühren, und es ist mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß derselbe einer der Trobadores gewesen sei, welche der König Diniz an seinem Hofe versammelte. Der Inhalt ist erotisch und durch das ganze Buch zieht

sich die Klage über unerhörte Liebeswerbung, gerade wie durch Petrarcas Sonette. In altportugiesischer oder galizischer Sprache dichtete auch der kastilische König Alfonso X. seine geistlichen Romanzen.

Im 14. Jahrhundert besang Alfonso Giraldes den von Alfonso IV. im Jahre 1340 gegen die Mauren am Saladofluß erfochtenen Sieg in einem epischen Gedichte, wovon aber nur zwei kleine Fragmente übrig sind. Im selben Jahrhundert dichtete der König Dom Pedro I. seine Liebeslieder, von denen sich einige in dem von Garcia de Resende 1516 veröffentlichten Cancioneiro vorfinden. Der berühmteste Liederdichter des 15. Jahrhunderts war Macias mit dem Beinamen „O namorado“ (der Verliebte), dessen romantisch-tragisches Ende durch Uhlands schöne Romanze verewigt wird. Von seinen Gedichten ist jedoch bis jetzt nur ein einziges vollständig bekannt geworden. Das soeben erwähnte Cancioneiro general des Resende ist die reichhaltigste Sammlung dichterischer Hervorbringungen Portugals aus dem 15. Jahrhundert. Es finden sich darin Lieder von 150 Dichtern, von denen ausgezeichnet werden Alvaro de Brito Pestanha, Alvaro Bareto, Gutierrez Couthinho, Fernam de Silveira, Francisco da Silveira, Nuno Pereira, Joao Roiz de Sa e Menezes, Diogo Brandao, Joao Manoel, Jorge de Aguiar, Gonzalo Mendes Sacoto, Duarte da Gama, Duarte de Brito und Bernardim Ribeiro, welcher letztgenannte am Hofe des großen Emanuel lebte und gemeiniglich als der Dichter betrachtet wird, welcher durch seine Lieder und Hirtengedichte, sowie durch Verfassung des ersten portugiesischen Romans, Menina e Moça, die Glanzperiode der Litteratur Portugals einleitete.

Mit dieser Glanzperiode ist es freilich, wenn wir Camões abrechnen, nicht eben weit her. Die volkstümliche Entwickelung der Poesie war nämlich durch Nachahmung fremder Muster, besonders der provençalischen Minnesubtilität, im Keime erstickt worden. Die nationalen Lieder (Chacras) und Romanzen, welche in Spanien stets so lebenskräftig und auf die Gestaltung der Litteratur von bedeutendstem Einfluß geblieben waren, mußten in Portugal schon sehr frühe einer süßlichen Hof- und Minnepoesie weichen, in welcher ausländische Einflüsse vorherrschend waren und die sich hauptsächlich mit naturloser Idyllik abgab. Schon in Ribeiro ist dieser Ton vollkommen ausgebildet, wie auch in seinem Zeitgenossen Christovam Falçam. Zu dem trübseligen Schäferromanwesen fügte sodann Francisco Moraës (ermordet 1572) durch seine Chronica de Palmerin de Inglaterra die aufgebauschte Ritterromantik, deren Ursprung ja, wie wir im vorigen Kapitel sahen, überhaupt in Portugal zu suchen sein soll. Allerdings trat um diese Zeit ein begabter Dichter auf, welcher gegen die Ausländerei Opposition machte und durch seine Thätigkeit auch für die spanische Litteratur wichtig wurde (S. 389). Dieser Dichter war Gil Vincente (1480—1557), der mit richtigem Instinkte das Volksleben zur Basis seines Dichtens machte und durch seine von Witz sprudelnden, wenn auch höchst mangelhaft und ungeschlacht komponierten Possen, wie durch seine Autos einen nationalen Ton in der portugiesischen Litteratur zu begründen suchte. Allein während in dem Nachbarlande aus derartigen Anfängen ein herrliches Volks- und Nationaltheater erblühte, verkrüppelte das portugiesische, indem es, da Gil Vincente ohne Nachfolger blieb, in die Hände gelehrter Pedanten fiel, welche, wie für die Litteratur überhaupt, so auch für die dramatische das einzige Heil in der durch die Italiener vermittelten Nachäffung antiker Formen sahen. Solche gelehrte Dichter

waren Saa de Miranda (geb. 1495) und Antonio Ferreira (1528—1569). Der letztere, dessen Sonette, Oden und Elegien in Sprache und Ausdruck glatt und wohlgedrechselt, aber von ebenso frostigem Gehalt sind wie seine pseudoklassische Tragödie „Inez de Castro“, wurde das Haupt der portugiesischen „Klassik“, die sich in Jorge Ferreira de Vasconcellos († 1585), in Pedro de Andrade Caminha († 1589) und Diogo Bernardes († 1596) talentlos fortsetzte.

Bevor aber die portugiesische Poesie in kalter Nachkünstelei des Altertums und der Ausländerei erstarrte, sollte sie durch Camões [158]) noch ihren höchsten Triumph feiern, obgleich auch dieser Dichter von den Fesseln der herrschenden litterarischen Richtung keineswegs gänzlich sich befreien konnte und das großartig Nationale seines Gedichts mehr in der Absicht desselben als in der Ausführung liegt, welche nur allzusehr von der maßlosen Verehrung jener Zeit für Vergil zeugt und in die portugiesische Heldensage ganz unpassende und widerhaarige Elemente mischt.

Luis de Camões wurde im Jahre 1525 als Sprößling eines altadeligen, aber verarmten Geschlechtes zu Lissabon geboren. Er studierte auf der Universität Coimbra und überließ sich schon als Student seinem dichterischen Drange. Nach beendigten Studien geriet er in Lissabon zu der Palastdame Katharina de Attayde in ein Verhältnis voll Glut und Leidenschaft, der einzige Sonnenblick des Glückes, welcher in dieses unglückliche Dichterleben gefallen ist. Da seine Thätigkeit als Poet keine Beachtung fand, beschloß er, Krieger zu werden, und nahm als Freiwilliger Dienste auf der Flotte, die gegen die Küste von Marokko auslief. Wie Cervantes und Lope, so hat auch Camões mitten im Geräusche der Waffen, des Seesturms und der Feldschlacht gedichtet. Nach beendigtem Seezug kehrte er nach Lissabon zurück, ohne weiteren Erfolg seiner bewiesenen Tapferkeit, aber mit dem Verlust seines linken Auges, welches ihm in dem Treffen bei Ceuta eine Büchsenkugel zerschmettert hatte. Voll Unmut darüber, in seinem Heimatlande durchaus keine irgendwie seinen Talenten und Kenntnissen entsprechende Laufbahn sich eröffnen zu können, schiffte er sich 1553 nach Ostindien ein. Allein auch in Goa, dem Mittelpunkte der indischen Besitzungen der Portugiesen, gelang es ihm nicht, ein Amt zu erhalten, und er sah sich daher genötigt, abermals Kriegsdienste zu nehmen und verschiedene Expeditionen zu Land und Meer mitzumachen, auf denen er alle Gefahren, welche die nachher von ihm so verherrlichten Entdecker des Seeweges nach Ostindien bestanden hatten, gleichsam von neuem zu erleben Gelegenheit hatte, ein Umstand, der auf sein großes Gedicht den bedeutendsten Einfluß üben mußte.

Die Jammerseligkeit der portugiesischen Verwaltung Indiens bewog ihn zu einer satirischen Schilderung derselben, deren Veröffentlichung den Vicekönig so erzürnte, daß er den Dichter auf die an den Küsten Chinas gelegene Halbinsel Macao verbannte, wo er sich fünf Jahre lang mit einem armseligen Amte abquälen mußte. Auf dem höchsten Punkte der Landenge, welche Macao mit dem Festlande von China verbindet, zeigt man noch jetzt die sogenannte Camõesgrotte, von wo aus sich eine entzückende Aussicht über Meer und Land eröffnet. In dieser Grotte schrieb der Dichter, wie die Sage geht, sein großes Nationalepos „Os Lusiadas“ (die Lusiaden, d. h. Lusitanier, Portugiesen). Indessen hatte in Goa ein neuer Vicekönig die Verwaltung übernommen und erlaubte dem Dichter, den Ort seiner Verbannung zu verlassen. Auf der Rückreise nach Goa scheiterte das Schiff, auf welchem Camões sich befand, an der Mündung des Kamboja-Flusses und mit Not rettete er sich auf einem Brett ans Ufer, sich und

sein teures Werk, dessen Blätter die Meereswellen näßten. Gläubiger und Verleumder brachten es dahin, daß er zu Goa ins Gefängnis geworfen wurde, woraus einige Freunde seiner Muse endlich ihn erlösten. Arm, wie er es betreten, verließ er das Wunderland, wo so viele Nichtswürdige Schätze aufhäuften, und landete nach sechzehn-



Luis de Camões. Stich von Lignon nach dem Gemälde von Gérard.
(Nach Seidlitz, Historisches Porträtwerk.)

jähriger Abwesenheit 1569 im Hafen von Lissabon. Er veröffentlichte sein Gedicht mit einer Widmung an den jungen König Sebastian, welcher dem großen Verherrlicher der lusitanischen Nation ein Jahrgeld von 25, sage fünfundzwanzig Thalern aussetzte. Er wäre verhungert, wenn nicht ein treuer Mohr, welchen er aus Indien mitgebracht, nächtlicher Weile in den Straßen der Hauptstadt für seinen Herrn gebettelt hätte.

Neben eigenem Unglück erlebte Camões noch den Fall seines geliebten Vaterlandes, welchen der verpfaffte König Sebastian durch seinen hirntollen Ritterzug gegen Marokko im Jahre 1578 herbeiführte. Ein oder zwei Jahre darauf starb nach der gewöhnlichen Annahme der Dichter, von Armut und Krankheit aufgezehrt, in einem Hospital. Sechzehn Jahre nach seinem Tode errichtete man ihm ein Denkmal. Ein schöneres setzte ihm unser Tieck mittels seiner Novelle „Tod des Dichters" (1834).

Camões hat sich in verschiedenen Gattungen der Poesie versucht, mit dem wenigsten Glück im Drama, indem er drei Stücke lieferte, die von keinem Belange sind. Dagegen müssen seine Idyllen (deutsch von Schlüter und Stork), Cançaos (Canzonen) und Sonette (deutsch von Arentsschild u. a.) im italienischen Stil als in edler Form und seelenvollem Gehalt gleich ausgezeichnet anerkannt werden.[159]) Seine nationallitterarische Bedeutung beruht jedoch auf seinem epischen, in achtzeiligen Stanzen geschriebenen, in zehn Gesänge geteilten Gedicht Os Lusiadas, zuerst gedruckt 1572.

Ein Deutscher, Emil Biel, besorgte die beste und schönste Ausgabe der berühmten Dichtung, eine prächtige, textkritische und illustrierte Säcularedition in Großfolio: Os Lusiadas. Ediçao critica-commemorativa do terceiro centenario da morte do grande poeta, 1880 seq.

Dieses von der edelsten Begeisterung getragene Werk ist unter dem unrichtigen Namen Die Lusiade in ganz Europa berühmt, in Deutschland aber ungeachtet der ausgezeichneten Übersetzungen von Donner (1833), Booch-Arkossy (1854), Eitner (1869, reimlos), Wollheim da Fonséca, Storck mehr genannt und geehrt als gekannt, weshalb hier eine möglichst gedrängte Darlegung des Inhalts nicht unwillkommen sein wird. Camões hatte eine gar hochsinnige Vorstellung von seinem Beginnen und Beruf. Sehr schön sagt er in der Exposition seines Gedichts (C. I. St. 10): „Vereis amor da patria não movido De premio vil, mas alto e quasi eterno." (Du wirst sie schau'n, die Vaterlandesliebe, Die kein gemeiner Eigennutz erregte.) Damit ist schon angedeutet, was der Dichter will. Nicht einen einzelnen Helden, nein, ein ganzes Volk und dessen Geschichte, allen Ruhm, welchen die Lusitanier erworben, will er verherrlichen, und diese konsequent durchgeführte Absicht verleiht seinem Werke ein so eigentümliches Gepräge. Historischer Sinn und Patriotismus walten überall in diesem Gedichte und stellen es dadurch hoch über die Erzeugnisse der italienischen Ritterepik. Als seine Musen ruft der vaterländische Dichter die „Tagides minhas" (die Jungfrauen des Tajo) an, damit sie ihm Begeisterung leihen, um die Waffen und die glorreich edlen Recken („as armas e os baroes assinalados") seines Landes würdig zu besingen.

1. Gesang: Vasco de Gama und seine Gefährten, deren Entdeckungsreise dem Dichter zum leitenden Faden dient, befinden sich mit ihren Schiffen bereits im indischen Meere, in der Nähe von Madagaskar, als Jupiter die Götter versammelt, um über dieses Unternehmen Rat zu halten. Der Göttervater erweist sich den Portugiesen günstig, ebenso Mars und Venus, wogegen Bacchus, der seinen alten Ruhm in Indien durch die lusitanischen Helden verdunkelt zu sehen fürchtet, seine Abneigung zu erkennen giebt. Mars macht den Vorschlag, den Merkur abzusenden, um die Portugiesen an einen Ort zu bringen, wo sie von den Strapazen der Seefahrt ausruhen und Nachrichten über Indien einziehen könnten. Dies wird genehmigt und die Portugiesen erreichen Mozambik, wo aber Bacchus in Gestalt eines vornehmen Mauren den dortigen Scheich gegen sie aufwiegelt, so daß sie sich nur durch ihre Tapferkeit eines heimtückischen Angriffs erwehren können. Beim Weitersegeln bedienen sie sich eines Wegweisers, welcher sie irreführen will; allein Venus vereitelt seine List und bringt ihre Schützlinge nach Mombaza.

2. Gesang: Bacchus erwartet hier die Ankömmlinge, um sie mittels neuer Kunstgriffe zu verderben. Er nimmt, um die Portugiesen glauben zu machen, daß Mombaza von Christen bewohnt sei, zwei Soldaten, welche Gama ans Land geschickt, um die Gesinnung der Mauren zu erforschen, gastfreundlich in seinem eigenen Hause auf, in welchem er — so abenteuerlich geht Camões mit der griechischen Mythologie um — wie ein Christ lebt und der heiligen Jungfrau einen Altar errichtet hat, vor welchem er knieend betet. Venus entreißt jedoch die Lusitanen der drohenden Gefahr, indem sie mit Hilfe der Nereiden die Schiffe, wie sie in den verräterischen Hafen einlaufen wollen, zurücktreibt. Vasco de Gama richtet, der Rettung froh, ein Gebet an die göttliche Vorsicht um ferneren Beistand, und Venus steigt zum Empyreum empor, um dieses Gebet an den Stufen von Jupiters Thron niederzulegen. Dieser Gang der Venus ist eine der schönsten Glanzstellen des Gedichtes. Die Weichheit, Glut, üppige Grazie, wollüstige Pracht und sprachliche Musik der Schilderung sind unvergleichlich. Donner hat diese Stelle, wenn auch etwas frei, nicht unwürdig des Originals verdeutscht:

„Vom weiten Weg glühn röter ihre Wangen,
Hoch strahlt der Reiz der göttlichen Gestalt,
Daß Luft und Himmel zittert im Verlangen
Und rings der Sterne Chor in Liebe wallt.
Das Auge, das ihr Sohn zum Sitz empfangen,
Strömt aus der Geister lebende Gewalt,
Womit sie zündend starre Pol' umschlinget
Und flammend in die kalte Sphäre dringet.

Ihr goldnes Haar wallt in der Locken Ringung
Zum Nacken, der den reinen Schnee besiegt;
Ihr Busen bebt in leiser Wellenschwingung,
Auf welcher Amor ungesehn sich wiegt;
Glut sprüht des Gürtels blendende Umschlingung,
Womit ihr Sohn die Seelen heiß umschmiegt;
An glatter Hüfte rankten die Verlangen,
Die, gleich dem Epheu, sich um jene schlangen.

Ein dünner Stoff webt um die stillen Reize,
Die frommer Scham vertraute die Natur;
Das Netz, die Ros' umschleiernd nicht mit Geize,
Entfaltet und verhüllt zur Hälfte nur;
Doch daß es noch zu hell'rem Brande reize,
Entdeckt es lauschender Begier die Spur.
Schon hört man auf des Himmels fernsten Plänen
Vulkanus' Zornwut, Mavors' Liebessehnen.

Im engelschönen Blick der Hehren taute
Des Grams Gewölk, mit Lächeln hold vereint.
Dem Mädchen gleich, das unversehns der Traute
Verletzt im Liebesspiel, wie dann es weint
Und klagt und wieder lacht in einem Laute
Und munter jetzt und wieder zornig scheint:
So sprach die Göttin, aller Frauen Krone,
Mehr froh als traurig vor des Vaters Throne."

Jupiter erhört die Bitten der Venus, sagt die künftigen Großthaten der Portugiesen in Ostindien voraus und befiehlt dem Merkur, Vasco de Gama nach Melinda zu führen, dessen gastfreies Volk die Portugiesen freundlich aufnehmen würde. Dies geschieht in der That, und der König von Melinda, erstaunt über die kühne Seefahrt und aus diesem Unternehmen den Schluß ziehend, daß die Portugiesen ein außerordentlich tapferes und großes Volk sein müßten, schließt ein Bündnis mit den Abenteurern und bittet den Gama, ihm die Geschichte seines Vaterlandes zu erzählen.

3. Gesang: Gama erfüllt den Wunsch des Königs und beginnt seine Erzählung, die alle wichtigen, tragischen und rühmlichen Ereignisse der Geschichte Portugals umfaßt. Hervorzuheben ist die schöne Episode von der unglücklichen Inez de Castro (Stanze 119—135). Dieser Bericht an sich ist musterhaft, allein schlecht motiviert; denn, wie schon Sismondi bemerkt hat, der maurische König, an welchen er gerichtet wird, hat nie weder von Europa, noch von dessen Gesetzen und Kriegen, noch von dessen Religion etwas gehört, kann also den größten Teil davon unmöglich verstehen, und wenn er ihn verstände, so müßte diese Erzählung meist keine andere Wirkung haben als die, ihn gegen seine Gäste als geschworene Feinde des maurischen Geschlechtes und der Religion Mohammeds einzunehmen.

4. Gesang: Gama schließt seine geschichtliche Relation mit der Schilderung Emanuels des Großen, welcher die Entdeckungspläne seines Vorgängers Johanns II. fortgeführt und mit Aufsuchung des Seeweges nach Ostindien ihn, Gama selbst, beauftragt hat, nachdem ihm in einem Traumgesicht der Ganges erschienen und ihm die Herrschaft der Portugiesen über Ostindien geweissagt hatte. Groß stilisiert ist hier (St. 94—104) die Verwünschung, welche ein Greis beim Absegeln Gamas über die Herrschsucht ausspricht.

5. Gesang: Gama schildert dem König von Melinda die bisher auf seiner Fahrt bestandenen Abenteuer und Gefahren. Schön ist die Beschreibung der Wasserhose (St. 18—22), wie ja Camões überhaupt unübertrefflich ist in der Schilderung von Naturscenen und Naturwundern. „Ich darf als Naturforscher wohl sagen, daß in dem beschreibenden Teile der Lusiaden nie die Begeisterung des Dichters, der Schmuck der Rede und die süßen Laute der Schwermut der Genauigkeit in der Darstellung physischer Erscheinungen hinderlich werden. Sie haben vielmehr, wie dies immer der Fall ist, wenn die Kunst aus ungetrübter Quelle schöpft, den belebenden Eindruck der Größe und Wahrheit der Naturbilder erhöht. Unnachahmlich sind im Camões die Schilderungen des ewigen Verkehrs zwischen Luft und Meer, zwischen der vielfach gestalteten Wolkendecke, ihren meteorologischen Prozessen und den verschiedenen Zuständen der Oberfläche des Ozeans. Camões ist im eigentlichen Sinne des Wortes ein großer Seemaler." (Humboldt im Kosmos, II, 59.) Furchtbar ist die Erscheinung des Riesen Adamastor am Vorgebirge der guten Hoffnung (St. 37—61).

6. Gesang: Gamas Bericht ist zu Ende, die Portugiesen gehen wieder unter Segel und durchschiffen, von einem Lotsen des Königs von Melinda geführt, das indische Meer. Nun steckt sich Bacchus hinter die Meeresgötter und reizt sie gegen die kühnen Seefahrer auf, welche sich die Langeweile der Reise dadurch vertreiben, daß sie der Episode von den „Zwölf aus Engellande (os doze d'Inglaterra)" lauschen, welche Velloso erzählt (St. 44—69). Indessen schickt Äolus seine Winde aus, um das Meer in Aufruhr zu bringen, allein Venus eilt mit ihren Nymphen herbei, und die Reize derselben besänftigen die Winde. Die Küste Indiens erscheint in Sicht.

7. Gesang: Der Dichter spricht mit einem Gefühle patriotischen Stolzes von seinem Land und Volk und geht dann zur Schilderung Indiens über. Die landenden Portugiesen werden von dem König von Malabar gut empfangen. Ein indischer Großer besucht die lusitanischen Schiffe. Er bemerkt, daß auf den Flaggen und Fahnen der Portugiesen kriegerische Thaten abgebildet sind, und bittet um die Erklärung dieser Bilder.

8. Gesang: Gamas Bruder giebt diese Erklärung, d. h. abermals eine Verherrlichung der hervorragendsten Könige und Helden Portugals von dem fabelhaften König Lusus an bis herab auf die Infanten Dom Pedro und Dom Enrique, welche Ceuta eroberten. Indessen reizt Bacchus mittels eines Traumgesichtes einen Priester und durch diesen die Vornehmen Malabars gegen die Fremdlinge auf, von welchen der Religion des Landes Gefahr drohe. Daher entstehen nun eine Menge Verwickelungen zwischen den Eingeborenen und den Portugiesen.

9. Gesang: Nachdem sich die Konflikte ziemlich friedlich gelöst, spannt Gama, der ja seine Aufgabe vollbracht und sein Ziel erreicht hat, die Segel zur Heimkehr auf. Venus beschließt, ihre Schützlinge zur Schadloshaltung für die bestandenen Mühsale alle Wonnen, womit sie die Menschen beseligen kann, kosten zu lassen. Im Verein mit ihrem Sohn Amor bevölkert sie eine der anmutigsten Inseln des Morgenlandes mit den Nymphen des Meeres und führt die heimkehrenden Portugiesen an die Ufer dieses Eilandes. Die Schilderung dieses entzückenden Ortes und des genußvollen Liebeslebens zwischen Thetis und ihren Nymphen und den kühnen Abenteurern (St. 51 ff.) ist wunderschön und freudeatmend, und der Dichter beschließt sie mit der kühn allegorischen Deutung, daß dieses Elysium mit seinen Wonnen nichts anderes bedeute als die Ehre, „die wonnevoll das hohe Leben krönt".

10. Gesang: Die Göttin veranstaltet für die ganze Gesellschaft ein schwelgerisches Gastmahl, wo man „zu zwei und zwei, die Nymph' und ihr Galan", auf Stühlen von Kristall sitzt. Eine Sirene singt dabei die großen Thaten, welche Vasco de Gamas Nachfolger auf dem von ihm betretenen Wege verrichten würden, und dadurch wird der Cyklus portugiesischer Heldensage und Geschichte, welchen Camões im 3. und 4. Gesang begonnen und im 6. und 7. fortgesetzt hatte, zu Ende geführt und beschlossen. Dann führt Thetis den Gama auf einen hohen Berg und zeigt ihm mittels einer wunderbaren Himmelskugel die Einrichtung des Weltsystems und der Erde. Hierauf stechen die Portugiesen wieder in See, und der Dichter geleitet sie in wenigen Strophen in ihr Heimatland zurück. Eine erhabene Apostrophe an den König, welchem das Gedicht gewidmet ist, beschließt dasselbe. Hier am Schlusse aber drängt sich dem edlen Dichter die ganze Bitterkeit seines Mißgeschickes auf die Lippen, und er ergießt seinen Unmut in die herbe Strophe:

„Nicht mehr, o Muse! Denn verstimmt jetzt klingen
Der Leier Saiten, matt der Stimme Laute;
Nicht mag ich länger tauben Ohren singen,
Versunknem Volk, das nie auf Edles schaute.
Die Gunst, wodurch erstarkt des Genius Schwingen,
Giebt nicht das Vaterland, auf das ich baute:
Von niedrer Lust, vom eitelsten Verlangen
Ist's geistlos, stumpf und schmachvoll jetzt umfangen." (A. B.)

Schon diese dürftige Inhaltsanzeige ergiebt, daß der gäng und gäbe Begriff der Epopöe auf die Lusiaden nicht passe. Ich möchte sie daher ein historischromantisches Mosaikgemälde nennen, über welches ein allegorischer Hauch gebreitet ist. Auch die Mängel und Schwächen des Gedichtes sind, wie seine Vorzüge, aus dem Gange der Handlung zu ersehen, und ich brauche mich daher über die ersteren nicht mehr zu äußern, während ich über die letzteren einen Kenner des Camões und der südlichen Litteraturen überhaupt sprechen lassen will, wie der Norden nicht viele aufzuweisen hat. Tieck nämlich legte in seiner oben erwähnten Meisternovelle einem Italiener folgende Äußerung in den Mund: „Ihr Portugiesen umschifft zuerst Afrika, entdeckt dann den Weg zu dem fernen Indien, und diese Helden, die das sicher und klar unternehmen, denen ge-

lingt, was die Welt unmöglich nannte, diese sind die Helden des Dichters. An diese große Wunderbegebenheit knüpft er zugleich Vergangenheit und Zukunft; keine Begebenheit, die dem Portugiesen wichtig sein muß, die er nicht in diesem verschönernden Spiegel fände, kein Mann, der dem Vaterlande wert ist, der groß handelte, der hier nicht genannt und verherrlicht würde. Viele wollten die Vermischung der alten griechischen Mythologie mit dem Christentum tadeln, daß Bacchus und Venus persönlich auftreten, ein Rat der Götter sich versammelt und dennoch das Christentum als solches mit allen seinen Wundern und als echte Gottesverehrung gelehrt und gefeiert wird. Allein mir ist gerade diese Vermischung des Christlichen und Heidnischen als eine der größten Schönheiten dieses wunderbaren Werkes erschienen. Seit unserm großen Dante ist noch keinem gelungen, die Allegorie recht bedeutsam und tiefsinnig darzustellen, sie so zu behandeln, daß wir an sie glauben und sie als Wahrheit und Wirklichkeit betrachten können. Nur der portugiesische Camões darf sich hier neben unsern erhabenen Florentiner stellen. Das ungeheure Reich der Wasser wird bei ihm lebendig; auch hier, wie in der Luft, wie auf der Erde zeigen sich die übermenschlichen Kräfte, die Glück und Unglück darstellen und hervorbringen. Bis ins Innerste sind alle diese Bildungen von Wahrheit und dem Geiste des Dichters durchdrungen. Sein Gedicht ist die zweite göttliche Komödie, nur eine heroische, in welcher das Vaterland und dessen Verherrlichung, die Großthaten der portugiesischen Helden den Grund bilden, auf welchem alle übrige Zier eingewirkt ist. Darum ist die Erzählung aus der Vorzeit so notwendig. Ebenso schön ist die Prophezeiung, die uns schon die künftigen Thaten eines Pacheco und Albuquerque meldet. Seh' ich nun den verhältnismäßig kleinen Umfang dieses Gedichtes, diese zehn Gesänge, und erwäge, daß sie Geschichte der Vorzeit und Zukunft, die Beschreibung des Zuges, die Einwirkung der Götter und der Naturkräfte enthalten, so erscheint mir das Werk um so mehr als ein Wunder, da ihm noch für Episoden Raum bleibt, wie jene rührende Liebestragödie vom Tode der Inez de Castro."

Nachahmer, aber keine Nachfolger fand Camões in seinen beiden Zeitgenossen Jeronymo Cortereal und dem etwas begabteren Francisco Rodriguez Lobo (geb. um die Mitte des 16. Jahrhunderts), welcher taffetene Hirtenromane (Primavera, O pastor peregrino, O desenganado) und Verse verschiedener Sorten schrieb, worunter auch das langweilige historische Gedicht O condestabre de Portugal D. Nuño Alvarez Pereira sich findet. Berühmt ist er insbesondere als Prosaist, als welcher er den ciceronischen Periodenbau in die portugiesische Sprache einführte, und für das beste seiner Werke gelten seine moralisierenden Unterhaltungen über das Benehmen eines Weltmannes (Corte na Aldea). Von noch weit geringerem Werte als Lobos Dichterei ist die der übrigen portugiesischen Poeten des 17. Jahrhunderts, Gabriel Pereira de Castro († 1633), Manuel de Faria y Souza (1590—1649), ein manierierter und übergelehrter Polyhistor, der auch in spanischer Sprache Verse machte, und Antonio Barbosa Barcellar (1610—1663), ein schmachtender Elegiker. Das 18. Jahrhundert suchte die portugiesische Litteratur mit dem pseudoklassischen Geschmack heim, welcher bis weit ins 19. Jahrhundert hinein, insbesondere auf der Bühne, tonangebend geblieben ist. An der Spitze der französelnden Verskünstler und Litteraten stand der Graf Xavier de Menezes de Ericeyra (1673—1741), der Boileaus Poetik ins Portugiesische übersetzte und nach den Vorschriften derselben eine Henriqueida ver-

fertigte, worin die Stiftung des portugiesischen Staates besungen wird. Seine Zeitgenossen und Nachfolger, Claudio Manoel de Costa, Paulina Cabral de Vasconcellos, Francisco Manoel de Nascimento (genannt Filenta Elysio), Manoel Barbosa de Bocage, Antonio Diniz da Cunha e Silva, guter Anakreontiker und Verfasser des komischen Epos O hyssope (der Sprengwedel), gingen ebenfalls Boileausche Wege oder adoptierten nebenbei die Schnörkeleien des spanischen Gongorismus. Die Rückkehr zum altnationalen Stil, welche Pedro Antonio Correa Garçao († 1772) mit seinen Genossen aus der Gesellschaft der „Arkadier“ anstrebte, fand keine Beachtung, und in neuerer Zeit war das Nationalbewußtsein so tief gesunken, daß der Miguelist José Agostinho de Macedo, Verfasser des elenden Heldengedichts O Oriente, es nicht nur wagen durfte, Camões mit dem Kot einer afterweisen Kritik zu besudeln, sondern auch seinen Landsleuten für einen größern Dichter galt als der Schöpfer der Lusiaden.

Die Wiedergeburt der poetischen Litteratur, welche sich mittels der Neuromantik in den Ländern Europas während des ersten Dritteils des 19. Jahrhunderts vollbrachte, hat sich in Portugal nur sehr langsam Wirksamkeit und Geltung verschaffen können. Noch immer war der pseudoklassische Geschmack der herrschende, die Quelle der Hervorbringung floß nur spärlich, und die Litteratur nährte sich kümmerlich von Übersetzungen, wobei keineswegs immer eine vernünftige Auswahl der Originale stattfand. Unter den portugiesischen Dichtern neuerer und neuester Zeit haben sich Namen gemacht die Dramatiker Pimenta de Aguiar, Nolasco und Gomez (Inez de Castro, deutsch von Wittich), der Eklogiker Mouzinho de Albuquerque (geb. 1794, Georgicas portuguezas), die Lyriker und Fabulisten Sarmento, Semedo, Maldonado und Magalhaens, ferner d'Almeida Garret (1799—1854), der in einem episch-lyrischen Gedichte (übersetzt von Schack) Camões verherrlichte, das episch-satirische Gedicht Dona Branca und die episch-lyrische Dichtung Adozinda schrieb, welche durch ihre romantische Richtung sich bemerkbar machte; endlich die zwei talentvollsten: Antonio Feliciano de Castilho (1800—75), Verfasser der durch elegischen Wohllaut, Gefühlsinnigkeit und zarte Naturschilderung ausgezeichnete Dichtungen Cartas de Echo e Narciso, A Noite de Castello und Amor e Melancolia, und Alessandro Herculano de Carvalho e Araujo (1810—77), wie der Vorhingenannte zur Zeit des Miguelismus vielverfolgter Vaterlandsfreund, der in seinen gramschweren, religiös-politischen Gedichten, die er unter dem Titel A voz de propheta herausgab, die patriotische Saite wieder mächtig anschlug, welche aus der Harfe des Camões vordem so hell herausgeklungen. Herculano, welcher der erwähnten Sammlung von Dichtungen eine zweite (A harpa do creente) folgen ließ und dann seinen ausgezeichneten historischen Roman O monasticon (das Kloster) schuf, hat auch als kenntnisreicher und freisinniger Publicist nach allen Seiten hin aufhellend und wegeweisend gewirkt. Außerdem verdankt ihm die Historik die Wegfegung einer Masse von Mythen- und Legendenwust aus der Geschichte seines Vaterlandes. Seine geschichtlichen Werke Historia de Portugal und Da origem e establecimento da inquisição em Portugal zeichnen sich ebensosehr durch kritische Schärfe der Forschung wie durch Darstellungsgabe aus. Fraglos müssen wir in Herculano die bedeutendste Gestalt erkennen und anerkennen, welche seit Camões in der portugiesischen Litteratur aufgestanden. Auf der Thätigkeit dieses Schriftstellers beruhte vorzugsweise die Möglichkeit einer litterarischen Reform seines

andes. Man lernte an eine solche Möglichkeit glauben, so man auf die Dichterstimmen achtete, welche jenseits des Meeres in portugiesischer Sprache laut wurden, in der ehemaligen Kolonie Portugals, dem Kaiserreiche Brasilien, allwo eine klangreiche Stimme besonders aus den Cantos (1857) des Gonçalves Diaz (1823—64) tönte.

Als Probe stehe hier das von Booch-Arkossy übersetzte Lied aus der Verbannung (Cançao do exelio).

„Mein Land nur hat Palmenhaine,
Wo hold singt der Sabiá;
Sänger, die mich hier umflöten,
Sind so lieblich nicht als da.

Unser Himmel zeigt mehr Sterne,
Unsre Blumen schöner blühn;
Unser Wald hat reichres Leben,
Heißer wir in Liebe glühn.

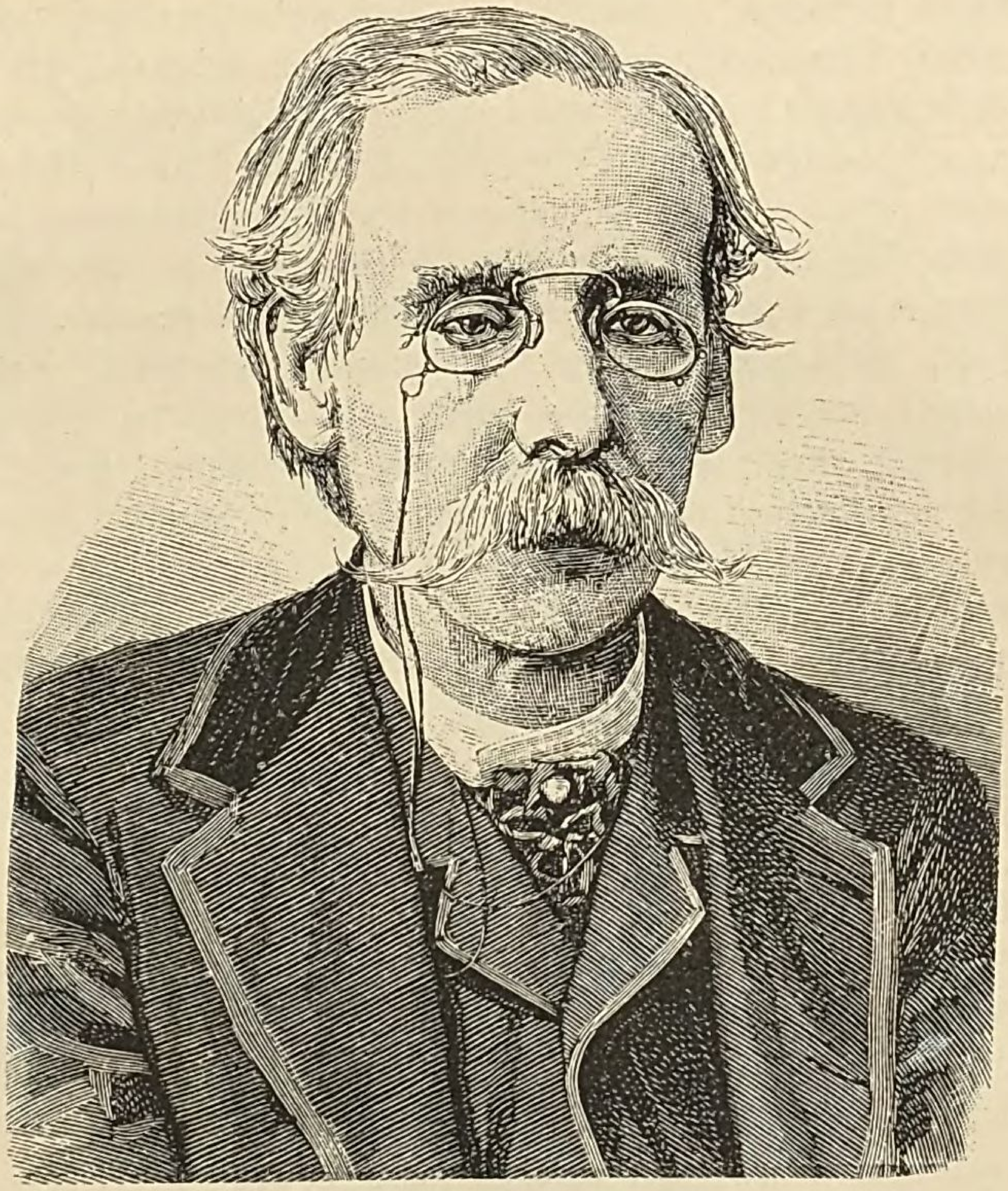
Einsam sinnend nachts und grübelnd
Find' ich mehr Vergnügen da;
Mein Land nur hat Palmenhaine,
Wo hold singt der Sabiá.

Mein Land bietet Schönheitsfülle,
Wie ich hier sie nirgends sah!
Einsam sinnend nachts und grübelnd
Find' ich mehr Vergnügen da.
Mein Land nur hat Palmenhaine,
Wo hold singt der Sabiá.

Gott der Huld, laß mich nicht sterben,
Eh' mein Land ich wiedersah
Und sein Zauber mich beseelte,
Wie noch nie mir hier geschah;
Laß mich schau'n die Palmenhaine,
Wo hold singt der Sabiá."

Und auch daheim im Mutterlande vollzog sich mählich eine Abwendung von der veralteten und sterilen Geschmacksrichtung, welche aus dem 18. Jahrhundert in das 19. herübergekommen war. Bei dieser Umwandlung, d. h. bei der Wendung von den pseudoklassischen zu den romantischen und modernen Anschauungen und Strebungen, hat die wachsende Bekanntschaft mit der deutschen Litteratur fraglos ein wesentliches Motiv abgegeben. Spuren der Wirksamkeit desselben begegnet man häufig in der portugiesischen Litteratur, wie sie sich in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zu regen begann. So ganz deutlich in der Thätigkeit Herculanos (S. 445), so auch der Lyrik und Dramatik des begabten Gomez de Amorim (1827—91, Gedichtesammlungen: Cantos matutinos, Ephemeros, Derradeiros cantos, Schauspiele: O cedro vermelho, Odio de raça, A viuva u. a. v.). Amorim, der letzte bedeutende Nachfolger Garretts auf den Bahnen der Romantik, pflegte auch den Seeroman, sowie die patriotisch-geschichtliche Erzählung (O amor da patria, As duas fiandeiras). Die Romantik mußte aber bald auch dem modernen Bewußtsein Raum neben sich gewähren, das zunächst noch ruhiger und unbefangener sich äußerte in den Dichtungen und Arbeiten des gelehrten Litterarhistorikers Theophilo Braga (geb. 1843, Folhas verdes, Tempestades sonoras, Visão dos tempos, eine Art Weltlegende à la Hugo, Contos fantasticos), sowie in der Dorfnovellistik, welche der talentvolle Julio Diniz (1839—71) in seinem Lande begründete, indem er mit Geschick und Erfolg es unternahm, das bis dahin ganz beiseite gelassene Volksleben für den Roman und die Novelle heranzuziehen und dichterisch fruchtbar zu machen (As pupillas de Senhor Reitor, Uma familia ingleza, Serões da provincia). Mitten in den politischen Kämpfen seiner Zeit stand Luiz Augusto Palmeirim (geb. 1825), genannt der „portugiesische Béranger" (Poesias, Poesias populares, Os Desterrados). Den Volkston erstrebte nicht ohne Glück João de Deus (geb. 1830, Flores do campo, Ramo de Flores, Folhas soltas). Begeisterungsvoll gab seinen Freisinn Gomes Leal (geb. 1849) kund (Claridades do sul, A traicão carta a el Rei D. Luiz, Hereja), und büßte seinen Freimut mit Gefängnis. Über ungewöhnlich schöne Sprache gebot

Anthero de Quental, der 51 Jahre alt, 1891 den Tod suchte, nachdem er, selbst an der Berechtigung der Poesie in Gegenwart und Zukunft verzweifelnd, doch köstliche Dichtungen geschaffen hatte (Odas modernas, Sonetos). Joaquim der Araujo bemühte sich um die Hebung der portugiesischen Dichtung in Zeitschriften, fand aber im Publikum wenig Unterstützung. Er bewährte große Formgewandtheit (A lira intima). Unter den neuesten Lyrikern drangen am meisten durch: Thomaz Ribeiro (Vesperas, Poesias dispersas, Sons que passam, D. Jayme, einaktiges Drama A Indiana),



Castello-Branco. Nach Photographie.

Augusto Luso de Silva (Impressões de Natureza), Alfredo Campos (Um livro intimo), Faustino Xavier de Novaes (Poesias, Novas Poesias), José de Souto Monteiro (Sonetos, Poemas, auch Epiker). Nach neuen Formen strebte heineisierend und pessimistisch düster Eug. de Castro. Ein berufener Poet, z. B. auch in Belkiss, rainha de Saba, einem Gedichte in dramatischer Form, gewann er durch den Reichtum dichterischer Mittel vielen Beifall. Unter den Erzählern machten sich bemerkbar der Humorist Miguel Eduardo Lobo de Bulhões und die sprachgewandte Schriftstellerin Guiomar Torrezão (Rosas pallidas); von hervorragender Bedeutung aber war Camillo Castello-Branco, der sich 1890 aus Gram über seine Erblindung das Leben nahm. In seiner Lyrik mehr romantisch, schlicht und zart, begab er sich in seinen Romanen, über hundert, auf den Boden eines gesunden Realismus und wurde durch

sie berühmter als durch seine Dramen. Er pflegte hauptsächlich den historischen und den Sittenroman (A Freira no subterraneo, Luiz de Camões, Os amores de Diabo, Onde está a felicidade, O que façam mulheres u. v. a.). Neben Castello-Branco sind hervorzuheben Carlos Pinto d'Almeida (A Conquista de Lisboa), Fialho d'Almeida (Contos, A cidade do vicio), der fruchtbare Henrique Perez Eschrich (O violino do diabo, A Calumnia, O martyr de Golgatha, Os apostolos) und Tr. Coelho, bald ernst, bald heiter in Schilderungen aus dem Dorfleben seiner Heimat (Os meos amores).

Die Bühne lebte auch in neuester Zeit großenteils von Übersetzungen und Anleihen aus fremden Litteraturen, zum teil jedoch auch von nationalem Stoffe und Geiste. Eine große Reihe Dramatiker wären zu nennen: Der Lustspieldichter Antonio Varella, Alfredo Hogan, Joaquim August Oliveira, Joaquim Manoel Macedo u. v. a.; keinem von ihnen gelang es bis dahin, sich zu hervorragender Bedeutung aufzuschwingen.

Das dichterische und litterarische Leben Portugals in der neuesten Zeit litt oft unter der Heftigkeit der Parteinahme für die verschiedenen Richtungen. Es kennzeichnet die geistige Lage, daß neben veralteten Anschauungen radikalste Verneinung sich stürmisch laut macht, und daß eine junge Schule, die anfangs der sechziger Jahre sich bildete, um die überlieferten Formen abzuschütteln, gewaltsam aufgelöst wurde. Sie wirkte im Stillen weiter und zählt den poetisch begabten Kritiker Oliveira Martins zu den ihrigen.

Als ihren größten alten Meister in der Kunst des historischen Stils betrachten die Portugiesen den Joao de Barros (1496—1570), der in dem oratorischen Tone des Livius, jedoch mit der Gewissenhaftigkeit eines Quellenforschers die Entdeckungen und Eroberungen seiner Landsleute in Ostindien beschrieb (Asia dos fectos que os Portuguezes fizeram no descobrimento et conquista dos mares et terras do Oriente, 1552). Lavanha und Couto setzten dieses Geschichtebuch fort. Denselben Gegenstand behandelte mit noch größerer Zuverlässigkeit, aber geringerer Kunst F. L. de Castanheda (Hist. do descobr. e. conq. da India, 1552). Die großen Thaten seines Vaters erzählte Alfonso de Albuquerque (geb. 1500) mit edler Simplizität (Commentarios do grande D'Albuquerque, 1557). Bernardo de Brito (1569 bis 1617) schrieb in schönem Chronikstil die alte Geschichte Portugals bis zum Jahre 1109 (Monarchia lusitana, 1507), und die Reihe dieser verdienstvollen alten Historiker beschloß der treffliche Biograph J. F. de Andrado († 1657; Vida de D. Joao de Castro, 1651).

Die neuere Historik Portugals wurde, wie früher erwähnt worden, durch Alessandro Herculano (S. 445) auf die Grundlage einer unbefangen-wissenschaftlichen Kritik gestellt, welche Da Cunha Seixas mit geistvoller Schärfe handhabte, und Braga (S. 446) begründete die Geschichtschreibung der Litteratur seines Landes nach kulturhistorischer Methode. Luiz Augusto Rebello da Silva gab ein dreibändiges Werk A mocidade D. João V., das als wertvoll bezeichnet werden darf, gleich der Historia de Portugal, einer Arbeit der Bibliotheca das sciencias sociaes. Hervorzuheben ist endlich noch die gründliche Biographie des Infanten D. Duarte, des Bruders Johanns IV. von Portugal, durch M. F. Ramos-Coelho.

Sechster Abschnitt.

Rätien und Rumänien.

Es soll zum Abschluß des ersten Bandes dieser Geschichte der Weltlitteratur dem zweiten Buch derselben noch ein kurzer Abschnitt hinzugefügt werden, um der rätoromanischen Sprache und Litteratur Erwähnung zu thun und der rumänischen etwas eingehender zu gedenken. Denn beide Volksstämme, die Rätoromanen, welche in „Alt-Fry-Rätien", am Abhange der Alpen gegen die lombardische Ebene und in Friaul sitzen, wie die Dakoromanen, welche die Walachei und die Moldau (früher mitsammen Donaufürstentümer genannt, dann Königreich Rumänien geheißen) ihr Vaterland nennen, sie gehören ihrer Sprache nach ganz unzweifelhaft zur großen romanischen oder, wie man neuerlich zu nennen pflegt, lateinischen Völkerfamilie.

Auf einem reducierten Teile des ursprünglichen Rätien lebt ein Volksbruchteil derselben, welcher mit Grund sich rühmt, eine unmittelbare Tochtersprache der römisch-lateinischen zu sprechen. Zur Zeit sind es noch ungefähr 50 000 Menschen, die dieses Rätoromanisch für ihre Muttersprache ansehen und es als solche werthalten, verstehen und reden. Diez, der Begründer der romanischen Philologie, hatte noch ungenügende Kenntnisse davon; erst durch den Mailänder Sprachforscher Ascoli ist es ebenbürtig in den Kreis seiner Schwestern getreten.[160]) Diese Sprache ist erst im Zeitalter der Reformation und unter deren kräftigem Einfluß im Kanton Graubünden zur Schriftsprache geworden; die anderen rätischen Dialekte haben keine nennenswerte Litteratur. Die Blütezeit umfaßt das sechzehnte und die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Das neue Testament übersetzte Bifrun ins Oberengadinische, die Psalmen Chiampell ins Unterengadinische. Auch das deutsche religiöse Drama wurde umgearbeitet (Joseph, Susanna, Hiob), und es entstanden Chroniken. Es erforderte eine Heimatliebe, welche etwas rührendes hat, um überhaupt in einem Idiom zu schreiben, dessen Klänge über die Bergwände der abgelegenen Thäler Graubündens nicht hinausreichte. Trotzdem ist eine romansche Litteratur entstanden, welche nahezu anderthalbhundert Autoren aufzuzählen vermag. Auch diese draußen in der weiten Welt ungehörten Prediger, Poeten und Zeitbücherschreiber, welche in den Quellengebieten des Vorder- und Hinterrheins wie unter den Gletschergehängen des Bernina Wort und Schrift ihrer Volksgenossen handhabten, auch sie haben mitgeschaffen an der unendlichen Kulturarbeit der Menschheit. In neuerer und neuester Zeit sodann haben Männer, deren Gaben alle Achtung verdienen, dichterische Anschauungen und Stimmungen in

ihrer heimatlichen Sprache ausgeprägt und haben in diese die poetischen Formen und Farben der Klassik und der Romantik eingeführt. Die großartige Hochgebirgsnatur des Engadin scheint dichterischem Schauen, Sinnen und Schaffen besonders günstig zu sein. Von dort stammen die Lyriker Flugi, Palliopi und Caderas, sowie der Humorist Caratsch, welcher als ursprünglichster, eigenartigster und volkstümlichster der Poeten, welche bislang in romanscher Mundart gedichtet haben, zu bezeichnen sein dürfte.

Dacien, das Land zwischen der Theiß, der Donau, dem oberen Dniester und den Karpathen, demnach das östliche Ungarn, Siebenbürgen, die Walachei, die Moldau und die Bukowina umfassend, ist von Trajan nach langwierigen Kämpfen (101—106 n. Chr.) dem römischen Reiche einverleibt worden. Die alte Bevölkerung dieses großen Landstriches war durch den Krieg fast gänzlich aufgerieben, und der siegreiche Imperator sandte deshalb eine Menge von Italikern dahin, um den entvölkerten, aber fruchtbaren Boden zu kultivieren. Diese römischen Kolonisten waren die Stammväter der jetzigen Moldauer und Walachen in der Walachei, in Siebenbürgen, Ungarn, im Banat und in der Bukowina, und die Sprache dieser Völkerschaften, die dakoromanische, ist mithin wie die übrigen romanischen Sprachen eine Tochtersprache des Lateins oder genauer gesprochen des lateinischen sermo rusticus.

Bekanntlich sind die Moldauer und Walachen bei ihren Nachbarn unter dem Namen Rumäni oder Vlachi bekannt. Der Name Vlachi (Vlassi, Lassi, hergeleitet von Latium) war im Altertum bei den an den Grenzen des römischen Reiches hausenden slavischen Völkern die Gesamtbezeichnung für Römer oder Lateiner.

Ein Volk, welches, wie das moldo-walachische thut, Musik und Gesang leidenschaftlich liebt, mußte naturgemäß seine wohllautende Sprache schon frühe zur Liederdichtung benützen, und dieser Zweig der Litteratur, die volksmäßige Lyrik, ist bis auf die Gegenwart herab von den Dakoromanen stets eifrig gepflegt worden. Der Volksgesang äußerte sich als lyrische Ausströmung unmittelbaren Gefühls oder als legendarische Darstellung geschichtlicher Erinnerungen. Die alten Volkslieder, die Doinen, wie die alten Volksromanzen, tragen fraglos den Stempel der Ursprünglichkeit. Von kraftvollem Inhalte, meist reimlos gehalten, schließen sie mit kurzem Abgesange.[161]) Das Beste, was die rumänische Kunstpoesie geleistet hat, leistete sie in Anlehnung an den Geist und den Ton der Volksdichtung.

Es währte aber eine geraume Weile, bis die Kunstdichtung dazu gelangte, diesen Geist wieder zu finden und diesen Ton wieder aufzunehmen. Denn streng genommen reicht das Alter der rumänischen Nationallitteratur über das 19. Jahrhundert nicht hinauf. Das Vorhandensein etlicher alter in rumänischer Sprache verfaßter Druckwerke kirchlicher Natur aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts begründet doch nicht den Anspruch auf die Existenz einer Litteratur, und wenn man die dakoromanische mit dem Historiker Demeter Kantemir (1673—1729) anheben läßt, so übersieht man, daß derselbe seine Geschichte des osmanischen Reiches lateinisch geschrieben hat. Die wirkliche rumänische Litteratur, deren Anfänge, wie gesagt, dem 19. Jahrhundert angehören, bestand zunächst aus Übersetzungen oder aber sie ging lange sklavisch im Geleise der Nachahmung, wofür zuerst vorwiegend die deutsche Litteratur und zwar die aus der Zeit des Göttinger Hainbundes stammende, später dann die französische die Muster hergegeben hat. Die ältesten rumänischen Kunstpoeten, wie K. Konaki (1785—1850,

Poesii), J. Vacarescu, G. Alecsandrescu, A. Donitcu und der siebenbürgische Fabeldichter Dim. Cichindeal „machten“ Gedichte, deren Originale so ziemlich alle beim Ewald von Kleist, Hölty, Stolberg und Voß nachgewiesen werden können, und wo nicht bei den genannten Deutschen, so gewiß bei dem Franzosen Lafontaine. Denn jetzt kam das Fieber der Gallomanie über Rumänien, dessen Söhne und Töchter der „gebildeten Stände“ geradezu als Nachäffer, um nicht zu sagen als Affen der Franzosen sich aufzuspielen liebten, wie in der Anschauung und Lebensführung, so auch in der Litteratur.

Den Anbruch einer besseren Zeit für diese markierte das Erscheinen der berühmten Volksliedersammlung, welche Vasile Alecsandri (1821—90) herausgab unter dem Titel Poesie popolari (1852, deutsch in Auswahl von W. v. Kotzebue, 1857). Davon kann man das ernste, redliche und teilweise auch gelungene Streben datieren, eine rumänische Nationallitteratur zu schaffen. Alecsandri begnügte sich nicht damit, seinen Landsleuten gezeigt zu haben, was für Quellen echter und gesunder Poesie aus dem heimischen Boden sprudelten, sondern er hat auch als Selbstdichter, als Lyriker, Romanzensänger und Dramatiker (Lustspiele und Vaudevilles) an dem bezeichneten Streben talentvoll sich beteiligt (Doine si lacrimioare, Poesie novi, Ballade, Repertoriu dramatien, Pastelurile, Legendele, Dumbrava Poesie, Despot-Voda (Drama); Ges. Werke, 7 Bde. 1873—76). Ich glaube, das Richtige zu treffen, wenn ich Alecsandris heldisches Lied von Plewna, Penesch der Curcan, für die nationalste Dichterthat erkläre, welche bislang einem Rumänen geglückt ist. Zunächst diesem Poeten stand Dimitrie Bolintineanu (1826—72), welcher der Litteratur seines Landes den ersten guten Roman gegeben hat, Manilu, allworin die Bojarenwirtschaft nach Verdienst geschildert und gezüchtigt wurde. Außerdem ist er um seiner lyrischen und romanzenhaften Dichtungen willen (Cantice, Legendele istorice, Basmele, Reveriile) von seinen Landsleuten sehr geschätzt. Nicht mit Unrecht, nur sollten sie ihn nicht so ohne weiteres mit Uhland auf die gleiche Linie stellen. In dergleichen Überhebungen kommt die große Eitelkeit, welche diese und jene Rumänen den geliebten Franzosen abgeguckt haben, lächerlich zum Vorschein.

Davon abgesehen, ist anzuerkennen, daß die Rumänen recht haben, wenn sie verlangen, daß man im zivilisierten Europa ihrer strebenden und wachsenden Litteratur eine wohlwollende Beachtung schenke. Diese Litteratur bemüht sich ja, das zu verdienen. Es sind nach dem Vorantritt von Alecsandri und Bolintineanu rumänische Poeten aufgetreten, welche in lyrischer, erzählender, humoristischer und satirischer Hervorbringung nicht gemeine Begabung mit schönem Eifer verbunden haben. So die beiden Negruzzi, Vater und Sohn, Konstantin Negruzzi (1809—68, Epiker, Aprode Purice, und Novellist) und Jakob Negruzzi (geb. 1843, Lyriker: Poesie, Idylliker: Miron si Florica, und Erzähler: Mihaiu Vereanu). Weiterhin Grigorie Sion (geb. 1822, Din poesiile, Dramatiker und poetischer Übersetzer), die Lyriker A. Candiano-Popescu (geb. 1842) und M. Eminescu (1849—89, Poesii, ernst, gedankenreich, pessimistisch), Th. Serbanescu (geb. 1839), G. Cretzeanu, D. Cornea, die Dramatiker G. Bengescu (geb. 1837, Radu III.) und S. Bodnarescu (Rienzi) und der Novellist oder, vielleicht besser gekennzeichnet, Essayist Joan Slavici, der treffliche Schilderer rumänischer Volksart, ein Dorfgeschichtenschreiber von ungewöhnlichem Talent, außerdem auch ein tüchtiger Ethnograph, wie sein in deutscher Sprache

verfaßtes Buch Die Rumänen in Ungarn, Siebenbürgen und der Bukowina (1881) bezeugt. In neuester Zeit vermochten sich Achtung zu gewinnen: D. Voniga (Dor sii jale, Sehnsucht und Trauer), dem sein Bestes gelingt, wenn er den Volkston anschlägt, der elegisch gerichtete Petrea dela Cluj (Zile negre, Finstere Tage), G. Kernbach (Poesii) und die Erzähler Fr. Demetrescu (Intime, Gedichte und Erzählungen, Sensitive, Gedichte) und N. Radulescu-Niger, tüchtiger Bauernschilderer. P. Dulfu erwarb sich den Preis der Akademie mit dem volksmäßigen Epos (24 Gesänge) Ispravile lui Pascala, darin er nach Überlieferungen die Thaten des rumänischen Eulenspiegels vorführt. Wohlverdiente Erwähnung finde hier auch wegen ihrer Bemühungen um Bekanntwerdung und Förderung der rumänischen Litteratur die Königin Elisabeth von Rumänien (geb. 1843), der wir in der deutschen Dichtung unter dem Namen Carmen Sylva als berufener Dichterin von reicher Phantasie und edler Sprache begegnen. Mit rumänischen Stoffen beschäftigen sich ihre Schriften Aus Carmen Sylvas Königreich, Pelesch-Märchen, Durch die Jahrhunderte und das Trauerspiel Meister Momole, sowie die Übersetzungen Rumänische Dichtungen und Lieder aus dem Dimbovitzathal. In rumänischer Sprache selbst versuchte sie sich mit Cuvinte sufletescu (Andachten).



Carmen Sylva. Nach Photographie.

Die Bemühungen auf dem Gebiete geschichtlicher Forschung brachten unter anderm eine sehr beachtenswerte Frucht: Istoria Romānilor von V. A. Urechia.

Das sind die Anfänge der rumänischen Litteratur, und dieselben sind, auch streng beurteilt, jedenfalls der Art, daß sie die Schlußfolgerung auf eine weitere gedeihsame Entwickelung ermöglichen und begründen.

Sammlung Franckh.

Die illustrierte Sammlung Franckh von Meisterwerken der Unterhaltungslitteratur will dem immer regen Verlangen nach einem gediegenen, kurzweiligen Lesestoffe, der dabei Gemüt und Geist befriedigt, Genüge leisten und somit dem guten Geschmacke des lesenden Publikums dienen.

Diesem Zwecke gemäß werden nur ganz hervorragende Erzeugnisse der modernen ausländischen Litteratur (in guten Sonderübertragungen) wie auch wertvolle Originalwerke deutscher Verfasser oder Neuausgaben gediegener Produkte älterer Autoren in der Sammlung Aufnahme finden.

Reicher Bilderschmuck, für den die Mitwirkung namhafter Künstler gewonnen ist, vorzügliche Ausstattung in Bezug auf Papier und Druck, handliches Format, kurz bei billigem Preise ein in jeder Beziehung auserlesenes Äußere sollen auch den verwöhntesten Ansprüchen genugthun und im Verein mit dem guten Inhalt dafür sorgen, daß die schmucken Bändchen der Sammlung Franckh nicht in der Hochflut unserer Eintags-„Bibliotheken“ untergehen, sondern für den Besitzer ein lange dauernder Born anregender geistiger Erquickung bleiben.

16 Wahre Liebe.

Fritz und Bernerette gaben sich ihrer Neigung hin, fast ohne ein einziges Wort mit einander gewechselt zu haben, und sie redeten sich sofort mit dem vertraulichen Du an. Einander innig umschlingend



ließen sie sich vor dem Kamin nieder, in dem ein behagliches Feuer prasselte. Und nun erzählte ihm Bernerette, indem ihre Wangen, hoch erglühend im Widerschein der inneren Freude, auf des Geliebten

Probeseite aus der Sammlung Franckh.

Sammlung Franckh.

Jeder Band, etwa 10 Bogen stark, wird einzeln abgegeben und kostet ungebunden M. 1.50.
Hochelegant gebunden M. 2.25.

Band 1. **Wahre Liebe** von A. de Musset mit Illustrationen von Myrbach.

In dieser Liebesgeschichte eines Pariser Studenten zeigt der berühmte Verfasser seine ganze Kunst der Seelenmalerei, so daß der Leser der fesselnden Schilderung von Liebesleid und -freud mit steigender Teilnahme bis zum Schlusse folgen muß.

Band 2. **Fünf Novellen** von Fr. Coppée mit Illustrationen von H. Albrecht.

Ergreifende Skizzen aus dem modernen socialen Leben wechseln mit humorvollen, durch ihre fast rührende Komik bestrickenden Genrebildern. Coppées Erzählungen sind für deutsche Leser um so anziehender, als sie ein echt germanischer Idealismus durchweht.

Band 3. **Auf der Reise und andere Geschichten** von Guy de Maupassant mit Illustrationen von Fritz Bergen.

Mit wahrhaft dramatischer Lebhaftigkeit und mit überraschender Lebenstreue geißelt Maupassant in seinen ergötzlichen Silhouetten die Schwächen seiner Landsleute und der menschlichen Natur überhaupt.